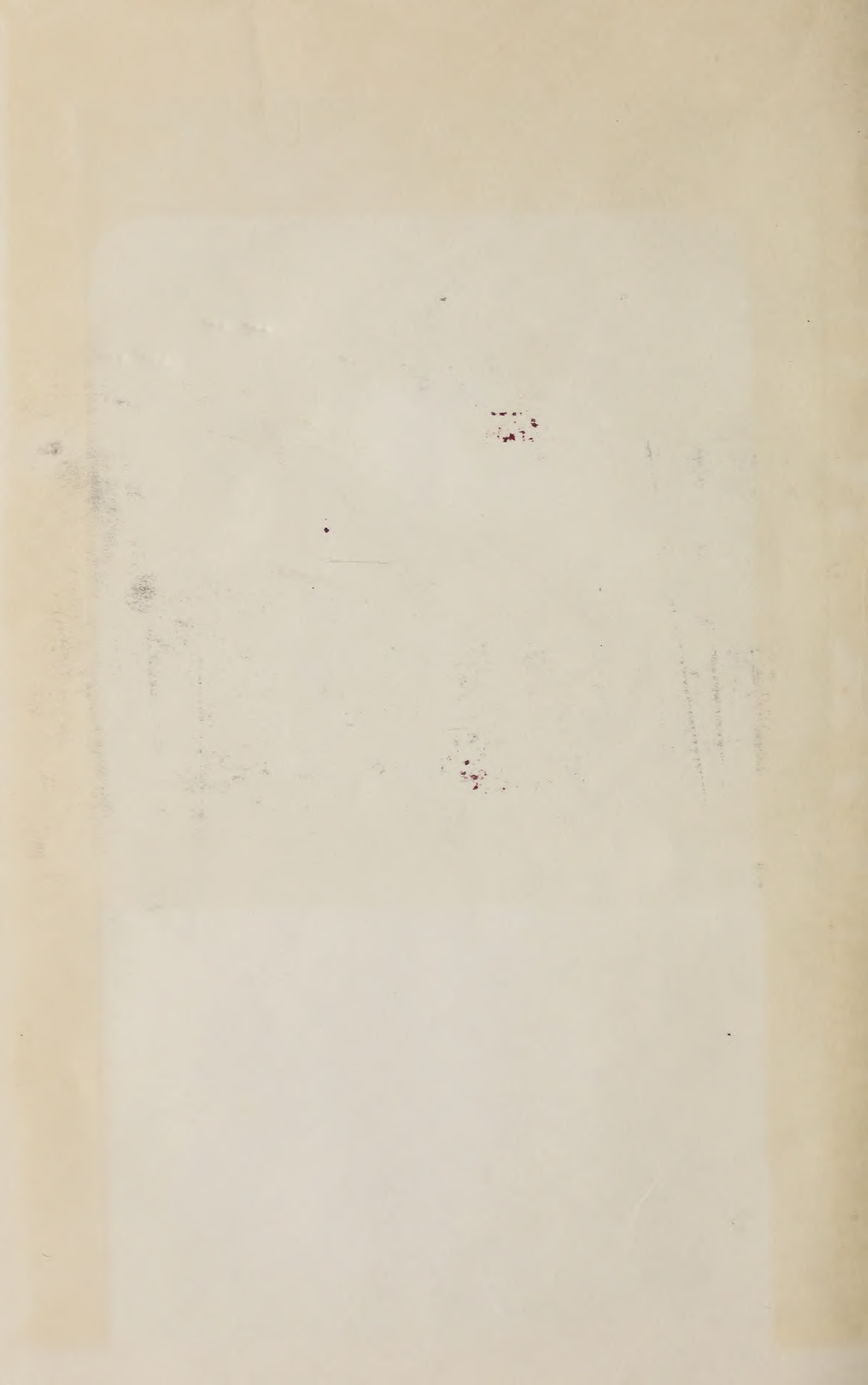
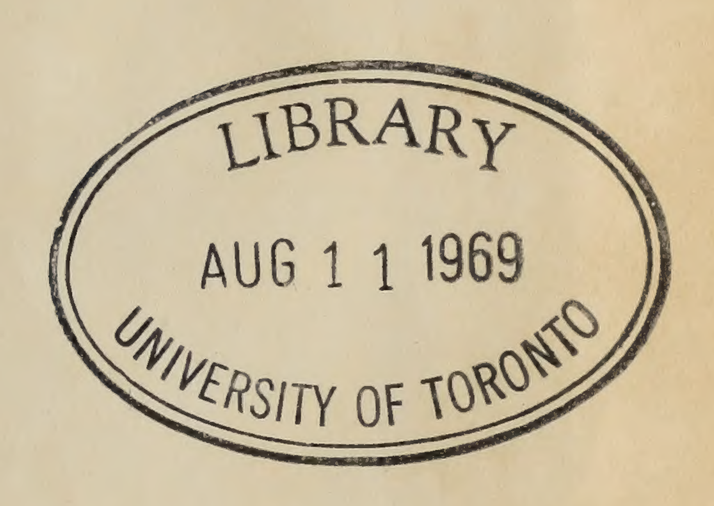




侲工編的

新文藝評論

上海民智書局發行


LIBRARY
AUG 1 1 1969
UNIVERSITY OF TORONTO

我對於新文藝底意見已在教育雜誌十四卷十二號文藝在中等教育中的位置與道爾頓制和中等教育二卷二期新文藝建設發端兩文發表過了。但我底希望不是止於意見，只因學力微薄得很，所謂建設的簡單的方法——翻譯，創作，研究——都不能有什麼貢獻。近數年來在中等教育界中討生活，就想在教育一部分略略試驗那種意見，希望對於新文藝底建設或者有些幫助，因此很感覺適當的書本——可說是建設的一種工具——的重要和缺乏了。為補救這缺乏，計曾經同我底朋友仲九編輯了國語文讀本，對於現代的創作和翻譯，雖然不完備，也許可以在那裏面窺見一班。本年擔任東大附中國文教員，更感覺着研究文藝底途徑在中學生仍是和賞鑑作品一樣地重要，而現今的出版界卻還沒有一部適用的書，我於是採取近人關於派別的家別的國別的篇別的研究底文章，編為新文藝評論，使教學者得着各種研究底一範例，而可以觸類旁通，這就是我編這本書的微意了。我編輯這本書，仍是我們編輯國語文讀本一樣的，完全憑藉別人已成的工作，在我無非稍加編次，圖教學者底便利；自問真是沒有什麼功力，教學者在這教本貧弱的現代，從這兩部書中，對於新文藝建設的簡單方法，總可以得點幫助；如果進一步作研究的工夫，因為有這點幫助做基礎，自然比較地容易；就是退一步說，在新文藝底常識一邊也可以很有根底了。

現在把文藝在中等教育中的位置與道爾頓制和新文藝建設發端兩文附在編端，以作我編輯這書

的一點徵末的意見。

一九二三，七，一日，偎工在南京東南大學附屬中學。

附錄一

文藝在中等教育中的位置與道爾頓制

（一）

關於這個題目底上半截的意思，在我底腦子裏本有好些時候了；只是平常沒有得到發表的機會，——也許是偷懶的緣故——所以就擱着了。現在乘着出「道爾頓制專號」之便，我就把彼寫了出來；并且也把「道爾頓制」這個名詞連了上去，這也許不是偶然的罷！

「文藝」這個名詞在中國歷史上有無何種出典，我現在沒有這許多閒工夫把彼來考證明白；我也決不能似一般穿鑿附會的國故家，再把「文」字解作古之遺文，兼賅詩、書、易、禮、樂、春秋，把「藝」字解作禮、樂、射、御、書、數；我在這里所說的「文藝」就是最近代所流行的「純文學」，彼底眞實的內容就是詩歌、小說、戲劇三者。

詩歌、小說、戲劇這三者，在古代也未嘗不有過一個極盛的時期；如詩歌自詩經三百篇起，歷代皆有最著名的作者；唐宋人底小說，宋元以來的雜劇曲本。但是一般的觀念，總是目爲文人學士消遣之品，言詞不雅馴，搢紳先生難言之；所以三百篇的詩雖然承我們那位「大成至聖先師」底好意，把彼抬起來，同易、禮、春秋等書一同看待，刪訂成書，但是被後世一班衞道的先生們把「此淫奔之詩」五字安了上去，抹

殺了不少的眞意義小說是「稗官野史」「街談巷議」戲劇則爲優伶賤伎更卑卑不足道中國人向來對於「文藝」的觀念是這樣特別的呵！

我們須知道文藝底使命就是用美的形式把人類底感情思想描寫出來；換言之，就是人生底表現。彼底與人類底關係，好似是人們生命中底花，在人們底生命沒有消滅的時候，這朶花應該鮮豔豔地開着在人生底長途的。因此我們現在——也許是永遠的將來——要把這向來不見重於士林的「文藝」一般道學先生所目爲野而且賤的，從已經棄置不値一顧的境地當中把彼收拾起來，從已經死去了的境地當中使彼蘇醒過來，培養彼，灌溉彼，把彼底再生的生命散佈在人們底生命中間：這是今後我們所應引爲唯一的責任的了。

（二）

以上說的是中國人對於文藝底一般的觀念及我們今後應有的態度。至於在敎育上，文藝底位置到底怎樣呢？我們現在應該說到這個問題了。

依上面所說，中國人一般的觀念既把文藝底評價看到極低度，把文藝底生命擯絕於人間生命之外，那末在敎育裏面那能得到一個好的位置呢？在「五四運動」以前凡學校——自初小以至大學——的國文都是用文言敎授。單以中學而論，據我自己所經歷的，大都不外以下四種的文章：

（一）古文辭類纂

（二）昭明文選
（三）經史百家雜鈔
（四）唐宋各名家底詩

這四種當中除第四種屬於文藝第二種有一小部屬於文藝底範圍而外，其餘什麼詞章、訓詁、聲調、什麼「詞人才子」「飛文染翰」什麼「涓涓之水，以海爲歸」我們看彼等底文藝價值究竟在那里？而在中學裏面則方且珍視爲載道之工具，窮究精硏，如一二年級多採用第一種的文章，三四年級多採用第二第三兩種的文章，這不是造成「桐城謬種」「選學妖孽」的階梯嗎？

「四五運動」以後白話文運動也跟着新思潮發展、長進，有好些中等學校已經採用了白話文作爲敎科，於是一班淺見者流，以爲從此文藝有了再生的生命；但據我個人的觀察，現在一般實行做白話文的，並不是因其有文藝上的眞價値而實行做着的，我敢說有一部分的人，還免不掉如書賈一樣的見識，只是因着彼底時髦因着彼爲流行品而做着的。這於眞正的文藝底發展有什麼關係呢？況且現在實行的人又不見得多而且堅確：尙未實行的人，固然在那里觀望徘徊的也有，已經號稱實行的人在那里不勝眷戀骸骨之情而穨然思返的也有；這樣，文藝在中等敎育中的位置，豈不是簡直等於零嗎？

文藝在從前被一班道學先生們底「文以載道」的見解把彼來遮掩住了；在現在又幾乎被一班趨時附會者流全不了解彼底眞意義，只要是白話的作品就可叫做文藝，就說是文藝已經得着再生的生命了

的，把來汚穢了不少；這樣，文藝底前途豈不大可隱憂！所以我以為在中國現代的文學界裏如果不極力把文藝底意義闡明到極眞確的時候，把文藝底生命擴張到人們全體的時候，把文藝底基礎弄到極穩固的時候，不但永遠沒有眞正的純粹的文藝呈現出來，甚或至於連現在所流行的時髦的白話文底聲浪也將要毫無聲息地銷沉下去，不至一班「桐城謬種」「選學妖孽」捲甲重來恢復佢們底天下不止。這實在是可為文藝底前途隱憂的呵！

我們要想為文藝底前途銷除這個隱憂，我們唯有如前節所說把彼從已經死去了的境地當中蘇醒過來，培養灌漑，使彼底再生的生命發展到人們底生命中間去。這是我們唯一的責任。要實現這個責任，第一步的辦法，我敢說非把彼在中等教育中的位置從等於零的地位增加到極高的限度不可；換句話說，就是文藝在中等教育中，此後應該占一個極重要的位置。這是本文裏面所欲詳細申說的。

（三）

現在且說一說文藝在中等教育中應該占一個極重要的位置底理由。

中等教育中的國文科，無論在文言在白話的時期，都不着重文藝，已如前所述。但是為什麼不着重呢？

我以為就是不知道文藝底內容與中等學校應該教授的文章底範圍的緣故。所以我在未說明文藝在中等教育中應該占一個極重要的位置底理由以前，還要把這兩項先說明一下。

文藝底內容，就是詩歌、小說、戲劇，前面已經稍微說過了。這三者又稱純文學，以別於非文藝的雜文

學而言。彼等底詳細的內容和雜文學底區別以圖表示出來就是——

- 文學
  - 純文學（情的）—詩
    - 律文詩（吟式詩）
      - 客觀的律文詩—敍事詩
      - 主觀的律文詩—抒情詩
      - 主客觀的律文詩—劇詩
    - 散文詩（讀式詩）
      - 客觀的散文詩—敍事文
      - 主觀的散文詩—抒情文
      - 主客觀的散文詩—小說
  - 雜文學（知的）—文
    - 敍述文
    - 評論文
      - 倫理的
      - 政治的
      - 歷史的
      - 哲學的
      - 科學的
      - 宗教的
      - 美術的
      - 社會的

據這表，可以知道純文學與雜文學底詳細的內容和區別了。

純文學底特色是情的，故彼底內容與形式以表現美爲目的；雜文學底特色是知的，故彼底目的在於實用；因此又有人把文學分爲實用的文章（普通文）與美術的文章（美文）二種的。（見日本芳賀矢一、杉谷虎藏合編的作文講話及文範）

實用文
- 法律、命令、訓令、告示、咨問、答案、記錄、控告、判決書、報告，……
- 學說、主張、評論、攻擊、辯駁、辯解、說明、釋義、訓詁、考證、講義、評釋、解題，……
- 諭告、勸誘、拒斥、契約、廣告、通知、書信、紹介，……
- 其他主實用的文章

美文
- 歌（短歌、長歌……）
- 俳句
- 詩（古詩、律、絕、偈）
- 新體詩（新體詩、唱歌）
- 謠（俗歌、童謠……）
- 小說、傳奇……
- 脚本、歌劇，
- 謠曲……

一小品文、紀行、隨筆……
一其他主美感的文章

所謂美文，就是純文學，就是我這里所謂文藝。文藝底詳細的內容與非文藝底區別，據這兩個表看來，想很可明白。我現在再根據這兩個表提出一個中等學校應該教授的文章底範圍的主張，就是在中等學校底國文科裏純文學應該占十分之六七，不然，至少應該與雜文學並重。說到這一點，我們最好還是把從前教授的文言文底範圍再拿來詳細地比較一比較。

從前教授的文言文，前面說過有古文辭類纂、昭明文選、經史百家雜鈔及唐宋各家底詩四種。這四種當中第四種可不必說，我們把其餘三種底內容詳細地分析出來，我們就可以看得出彼等底範圍了。

古文辭類纂分為十三類：一、論辯，二、序跋，三、奏議，四、書說，五、贈序，六、詔令，七、傳狀，八、碑誌，九、雜記，十、箴銘，十一、頌贊，十二、辭賦，十三、哀祭。

經史百家雜鈔分為十一類：一、論著，二、詞賦，三、序跋，四、詔令，五、奏議，六、書牘，七、哀祭，八、傳誌，九、雜記，十、敍記，十一、典志。 而曾氏又把十一類大別為三門：一是著述門，包括一、二、三、三類；二是告語門，包括四、五、六、七、四類；三是記載門，包括八、九、十、十一、四類。

文選分爲三十七類：一、賦，二、詩，三、騷，四、七，五、詔，六、册，七、令，八、教，九、文，十、表，十一、上書，十二、啓，十三、彈事，十四、牋，十五、奏記，十六、書，十七、檄，十八、對問，十九、設論，二十、辭，二一、序，二二、頌，二三、贊，二四、符命，二五、史論，二六、史述贊，二七、論，二八、連珠，二九、箴，三十、銘，三一、誄，三二、哀，三三、碑文，三四、墓誌，三五、行狀，三六、弔文，三七、祭文。

這三種分類是如此。我們再就這個分類把這中間純文學底部分抽出來表列於下：

純文學：

- 詩（唯蕭本有其餘無），
- 雜記（姚曾選本有蕭本無）。
- 賦（騷、七、辭、連珠）

雜文學：

- 論辯（設論、對問、史論、……）
- 序跋（序）
- 奏議、表、上書、彈事、奏記
- 書說（書牘、啓、書牋、檄）
- 贈序
- 詔、册、令、教、文
- 傳狀碑誌、行狀、（碑文墓誌），
- 箴銘、頌贊、（符命、史述贊）
- 哀祭，（誄、哀、弔文、祭文）
- 敍記、典志

詩與雜記中紀行、紀遊等小品文，可以說都是屬於純文學的。詞賦中有一部分如紀行、遊覽、江海、物色等也可以勉強列爲古代底純文學底範圍裏，雖然彼底價值並不如現代我們所謂文藝。其餘都可歸之於雜文學。

據這表很可以看得出中學裏文言教授的內容雜文學底位置實在占得重要。——此外還有一種商務印書館出版的中學國文教科書，彼底內容大概同前表所列差不多（但無詩、賦、奏議等）不過編輯的方法是依時代逆溯而上的，如第一册爲明清底文章，第二册爲五代宋金元底文章，第三册爲晉南北朝及唐代底文章，第四册爲周秦漢魏各朝底文章，有這樣一個不同罷了。

總之：中學校裏文言底教授的內容，分析起來雜文學比純文學所占的位置實在重要，這一點我們大致已很明白。我們姑就這個範圍所包含的體類拿來審查一下，我恐怕比較稍微有點價值能夠存留的，姑無論其在純文學中只有詩、雜記、詞賦中的一部這極小的部分，就是在雜文學裏也只有辯論、書說、序跋、敍記這四類有完全存在的價值了。因爲：如七，如連珠，如奏議、詔、册，如箴、銘、頌、贊、符命等，實在已成了過去的廢物一般的東西，不值得研究。碑誌、行狀、贈序、哀祭等是一種虛僞應酬品，也沒有什麼存在的必要了。因此雜文學底範圍應該大大地縮小，純文藝底分量就應該增加，而彼底位置也就應該比較從前占得重要。

以上拉雜說了許多話，我底目的一面是在說明純文藝底內容和中等學校應該教授的文章底範圍，一面是反覆申說前兩節裏所應說而未說及的話，也可以說是文藝在中等教育應該占一個極重要的位置底消極的理由。以下就應該說到文藝在中等教育應該占一個極重要的位置底積極的理由了。

(四)

我們對於文藝在中等教育應該占一個極重要的位置底積極的理由，簡單地說有三個：

第一、我們對於文藝本來可以說有三種的興趣：一是賞鑑，二是創作，三是研究。研究是專門的，彼底目的在深造，在得到一種精確的心得或發見，或高深的了解；創作是天才的，彼底目的在於創作者發抒自己底天才，沒有創作天才的人，創作的興趣不容易學得的。所以有這兩種興趣的，只限於少數特別的人，原不必大家都具備。至於第一種——賞鑑——則不必一定是專門的學問家，也不必要有特別的才能，都應該有這種賞鑑文藝底興趣了。因爲這是人類底一種本能，我們自孩童時候即知道從父親母親或是兄姊或是旁人處學得一個歌，或者聽得一個故事，便孜孜自喜唱個不休，或且津津地對同輩述說着。這種興趣實在不是從人家學習得來的呀！在中學時代底學生，對於文藝，雖然說不到專門的研究，說不到天才的創作——有這兩種興趣的原也不妨——但賞鑑興趣的培養實在有十二分的必要呢。我們爲培養賞鑑文藝的興趣底緣故，不得不把文藝底位置看得重要了。

第二、眞正的文藝總以白話的比較來得有價值：我們證以歷史上所存留的詩歌——如詩經，如陶潛的，如杜甫白居易的，——小說——如水滸紅樓夢儒林外史等——戲劇——如元朝底雜劇等，——其比較有價值的總是白話居多數，這就可知道了。所以白話文與文藝有密切的關係；我們要提倡白話文，同時必得提倡文藝——白話的文藝才好。現在一般新的教育家，一面在那里提倡白話文，一面又反對由白話文所產生的新文藝，這種見解何等地矛盾呀！現在我們第一須知眞正的文藝離不了白話，第二須知文藝再生的時候就是白話文底基礎穩固的時候；因爲直接地注重文藝，就是間接地提倡白話文。我們爲穩固白話文底基礎底緣故，也不能不把文藝底位置看得極爲重要了。

第三、中國人們底生活素來是偏枯的、乾燥乏味的；他們對於物質上的生活既不見得十分滿足，而所謂精神上的慰安、心性上的同情以及超脫的理想等無論那方面也俱沒有經過十分的涵養的。那末生活底調劑成了必要之舉了。悲哀的時候得到了意外的同情，苦痛的時候得到了意外的喜悅，抑鬱無聊的時候得到了意外的慰藉，……這些我都認爲是生活得了調劑的時候。我認定這些個時候，除了文藝底使命，沒有什麼樣一種的能力能賜給我們以這多量的理想與快樂的。所以爲調劑我們自己底生活見地，也必得要把文藝底位置看得重要！

總之，我們爲賞鑑文藝而注重文藝，爲穩固白話文底基礎而注重文藝，爲調劑生活而注重文藝，這三

個極粗淺的理由，在現代這個情形之下，也許要成爲極重要的理由吧！

（五）

以上四節，可算勉強把中國人向來對於文藝底觀念、文藝底內容、中等學校應該教授文藝底範圍分量以及中等學校應該看文藝底幾條理由，說了一個大概，雖然雜亂不成章地。現在要說到題目底下半截——「道爾頓制」了。

「道爾頓制」的辦法在仲九底國文科試行「道爾頓制」說明一文裏已經詳細地說過，這里可以不用重複再說。我所要說的，不過就「道爾頓制」實行以後這短期間裏實際上所得的效驗，無異把我們底文藝在中等教育中的位置應該看得極爲重要這主張給我們以很確實的證明。我現在先把我們辦法上特別注重的地方提出來說一說：

教授目的底確定。——我們底教授的目的。

(1)人人有迅速閱看國語書報的能力，以啓發思想；并且了解現代思潮底大概。

( )人人有精密賞鑑國語文藝的能力，以培養美的感情；并且了解彼底變遷和性質。

(3)人人能用國語自由地明確地敏捷地發表情思，記敍事物。

這三條教授的目的，本來早就定了的，算不得「道爾頓制」底特點，不過這裏面有極重要的兩個注意

的地方，一是國語，一是文藝。國語，在現在看來好似不成什麼問題了；但是我們還認定是一個重要的問題。我們看近來報上翻印古書的廣告大有風行雷厲之概，而一般提倡整理國故的聲浪又洋洋盈耳；這種徒助保存國粹派的張目的舉動，實在爲白話文前途憂慮，不僅是文藝前途的憂慮。「道爾頓制」是重在個人自由作業的，詳細講解的時候比較的少。（我們現在暫定爲每週每組一小時至兩小時）我們若再給學生以極艱深的古文，使他們去自由研究，結果恐怕非弄到「童頭齒豁」而不能窮究一經，那個地步不止。所以我們在這里特別地注重國語和文藝。（文藝底作品，國語文最多，而且最有價值，我前面已經說過，此地便不多說了。）不但是「道爾頓制」底試行必須用國語文，必須用由國文所産生出來的文藝，而在現代的中國，在現代中國這樣的中等教育裏，這兩項還值得注重，而且也必須注重呢。

教授範圍底確定——學生作業的範圍，就是根據教授的範圍而確定的。學生作業的範圍已見前文「工作概要表」，這里也可不必贅說。現在所要說的，不過把那概要表裏面所包含純文學（文藝）和雜文學底分量提出來而稍微加以解說罷了。

據概要表，我們所用爲學生作業最主要的書，要算初級中學國語文讀本了。（這書是我同仲九編的，已由上海民智書局出版）。這部書分六編，每編約適用一學期。全書材料的分配，第一二編注重記敍文（包括記載文、記敍文）；第三四編略注重論說文（包括解釋文、論辯文、誘導文），而各以文藝爲輔；第五

六編則爲國外小說名作底翻譯，而另外輔之以長篇翻譯劇本及詩歌（這二者雖不在讀本以內，但爲必讀之書）。把彼表列出來就是：

年級	主要的教材	輔助的教材
第一年	記載文、紀敍文（雜文學）	詩歌、小說、戲劇（純文學）
第二年	解釋文、論辯文、誘導文（雜文學）	同上
第三年	詩歌、小說、戲劇（純文學）	

學生作業底範圍，可以說是完全依照這個表底範圍而支配的。這個範圍，這種支配法，對不對，當然還有可商酌的餘地；但是我們底意思以爲國文一科所以含有獨立存在的性質的，正因爲其屬純文學的緣故。至於雜文學所含的，如記載文、紀敍文、解釋文、辯論文等，除國文科應有的教授外，與他科也有密切的關係：如社會常識科中底地理與記載文有關，歷史與敍述文有關，科學常識科中底理化博物俱與解釋

文有關。而「道爾頓制」實行後學生對於各科都是自作筆記或批評練習雜文學中所含有文體的機會正多，所以這時的國文科唯有純文學有永久獨立存在的價值。這實在也是我們所確定教授的範圍——也可以說是學生作業的範圍——中以文藝爲主的一點意見了。

作業方法底確定——從前講演式的教法，只有教員在臺上講解，學生除每星期或間一星期照例做一篇敷衍的文章而外，其餘沒有一點什麼事可以做，所以也沒有什麼研究方法底必要。「道爾頓制」重在各個人自己作業，故指示學生以作業的方法，成了必須的條件。我們所給學生作業的方法，大略已見前文國文科試行「道爾頓制」說明當中，此地所要說的，只是我們所指導學生的幾個實在的例子。

先說我們所擬定的文藝底作業方法罷！

(一)分篇作業法——以篇數爲主。就是每讀一篇文章做一篇雜記(或讀書錄)或一個簡短的論評。

以戊組所用現代名家小說譯叢第二段來說。(參看工作概要表) 這第二段工夫是從八十六頁起到一百九十九頁止。裏面所包含的文章是從白母親到影共九篇。按照這個分篇作法，是要做成九篇雜記或九篇簡短的論評的。這里我們應該使學生注意的是——

(a)本篇梗概(限二百字以內)；

(b)本篇人物志要(年齡、性情、思想、及相互的關係等)；

(c)本篇所含蘊的思想問題；——以上三項任作一項。

(d)本篇所表現的人生問題；——以上三項任作一項。

(e)我對於本篇底感想；

(f)我對於本篇底批評(內容的、形式的)。——以上三項任作一項。

(二)家別作業法——以著作者家數為主。如前例從白母親至影這九篇文章底作家有梭羅古勃、阿爾志跋綏夫、彌里珍、顯克微支、普路斯五人。我們便可就這五個作家做五篇簡短的評論。——也可以做一長篇泛論五個作家——在這里應該注意的：

(a)作家略歷；

(b)作家底思想學說；

(c)作家藝術上的主張(人生的藝術或藝術的藝術)及派別(浪漫派、自然派、或新浪漫派等)；

(d)作家所受時代精神與環境底影響；

——以上四項任作一項或二項以上，看學生底能力如何而定。

(e)例證或比較(作家與作家或篇與篇)；

(f)其他感想和批評等。

(三)國別作業法——以著作者所居的國別為主。如前例從白母親至影這九篇文章底著作者有三個是俄國人——梭羅古勃、阿爾志跋綏夫、彌里珍——有二個是波蘭人——顯克微支、普路斯——我們便可就這兩國底作家而評論這兩國底藝術思想。

此外還有分組作業法，——把一段中所有的文藝各篇中關於思想問題或藝術上相同的點抽出來，分成若干組而每組做一篇簡短的評論——和總評等，都是屬於文藝一部分的，可不必詳說了。

其次說到我們所擬定的作文法、語法等作業的方法了。

單以作文法一門而說。作文法在戊組裏分為四段作業(參看工作概要表)，所用的書是陳望道編的作文法講義。所分四段底作業法是：

(一)自第一頁至三九頁為第一段。這段應研究的範圍，為詞、句、段等。所以我們擬定的作業題為(a)試自舉不純粹的詞底各例；(b)自造張句與弛句的例子；(c)按照段底實質(分段底標準)試演下列各題每題至少須三段每段至少須百五十字。(甲)我底家，(乙)日記三則，(丙)論中國宜裁兵廢督。

(二)自四十頁至五十一頁爲第二段。這段研究的範圍爲記載文。我們擬定的作業題爲(a)試以「月」爲題，作一篇科學的記載文和一篇文學的記載文；(b)試用下列的材料作一篇簡短的「西湖」或「金字塔」的記載記文(材料頗多，姑從省。)(c)於下列各題中任擇一題做一篇純淨的記載文。題爲我底故鄉、黃浦江晚景、海邊、軍人日記、病中記、獄中記、秋日的田野等。

(三)自五十二頁至八十六頁爲第三段。這段應研究的範圍是紀敍文和解釋文。我們擬定的作業題(a)把老殘遊記第一回(海上觀船)或儒林外史第一回(王冕)縮成一篇簡短的紀敍文；(b)舉例說明解釋文底七條件；(c)試就偶像、革命、貧窮的原因三題中任擇一題作一篇解釋文。

(四)自八七頁至一八一頁爲第四段。研究的範圍是辯論文、誘導文等。我們擬定的題爲(a)辯論文和記載文紀敍文及解釋文底分別；(b)試就下列各命題——學校應該廢止畢業、家庭制度宜廢除、偶像破壞論——應舉事例證明其成立的理由(以一題爲限)；(c)發起自然科學研究會或文藝研究會宣言。

總之這種作業的方法，是預先指示學生以應研究的書或題以便學生自由作業。這與從前的考試大有不同：一、從前考試是限在一個時候的，二、考試重在講義底呆記，一點也不能自由，而作業法則不拘什麼時候，皆可自由研究、自由作題，並可參考各種同樣書籍；作業既很自由，而所得的知識並不限於幾頁講

義上的呆板的記憶。我再拿丙組一個青年的夢底作業題來說。一個青年的夢，在丙組也分四段，我們所擬的第一段（第一幕全）的作業題爲（a）武者小路實篤底略歷和思想（參看新青年裏日本的新村新村的精神新潮游新村記及中華書局出版的人的生活等）（b）第一幕梗概（c）就這幕裏所看出的戰爭的原因（d）從這幕裏所看出的戰爭底罪惡，（e）青年演說的大意。這種作法，我恐怕與從前講解式的教授法底下所產生的考試方法大有分別罷。再看我們所擬的易卜生集作業題（已組用的）（1）易卜生傳略（參易卜生傳），（2）易卜生著作年表，（3）易卜生主義略說（參易卜生主義），（4）娜拉劇底梗概，（5）娜拉小傳，（6）林敦夫人底思想，（7）南醫生底人生觀，（8）娜拉劇裏的宗教和法律觀，（9）娜拉劇與婦人覺醒，（10）羣鬼劇底梗概，（11）羣鬼劇裏所表現的科學，（12）端琴底走，（13）阿爾文夫人底批評，（14）國民公敵梗概，（15）司鐸門湯姆醫生小傳，（16）司鐸門比得市長底批評，（17）國民公敵劇與家庭革命社會革命，（18）司鐸門醫生演說述略（第四幕），（19）全集總評，（20）讀了易卜生集以後的我這樣作業的方法，效果底好壞，我雖不敢說，但我敢說決非在專門講解式的教授底下所能做得到的。

因爲以上諸種緣故，所以我們在試行「道爾頓制」這很短的期間，我們竟得到了平時所得不着的兩種效驗，一是學生對於文藝這門功課引起了極大的注意，一是學生眞正能夠發展他們各人底自由研究的精神。

（十八）

雜亂而淺近的話，不覺得說得太長了。現在我不憚麻煩再把做這文底感想和幾個簡單的希望寫出來做個結論。

中國自提倡白話文以來，已經有了五六年了。但是從沒有人把「文藝」這個名詞拿出來做一個提倡白話的最大的目標，大家只知道拿教育做根據，從普及教育上去提倡白話文；什麼國語、國音、注音字母、官話留聲機等應時而出，徒惹得一般保存國粹的大僚看來不算一回事，發生許多反感，於是一班望風轉柁的先生們遂從而又改變方向，說白話文只宜於在高等小學和中學一年級教授，到了中學二年級就應該教古文了。為什麼？白話文很淺近，容易懂，容易通，高小四年（照前學制說）中學一年很夠很夠了，不必多教，且也沒有什麼可以做教材的文章。這個見解我恐怕現在還着實地盤踞在一般中學國文教員底腦子呢。這個見解實在是一個謎，我相信如能了解文學底範圍或了解白話文與文藝底關係的人，這個謎總可以解除的；然而現在這樣的人究竟還是極少數，──或者竟至沒有，這是我底感想之一。

如果國故派在今日眞地仗着資本家、遺老、遺少底勢力，風雲一般地席捲而來戰勝了白話文，壓迫着新興的文藝底嫩芽使無可發展，那末淺薄如我將有什麼話說呢！如若不然，只要是立在眞正的文藝離不掉白話與文藝再生的時候就是白話文基礎穩固的時候這個意義裏看了白話文，白話文底評價與勢

力我相信是可以維持增進的。然而今日底資本家、遺老、遺少竟捧着國故派風雲一般地席捲而來了，回頭看看白話文底氣勢，看看文藝底命運，除了喘息的聲音，又聽不着什麼！這又是我底感想之一。

因這感想便發生了我底希望。

第一是希望大家切切實實把文藝這個名詞拿出來做提倡白話文的最大的目標，簡直可以說我們提倡白話文，爲的是創造新的文藝，並不單是提倡注音字母或官話留聲機便夠了。

第二是希望有一班稍有能力的非國故派的人出來把近代文藝上應有的書說編印起來，一以供一般研究文藝的人底參考，一以稍殺遺老、遺少們加勁翻印古書的氣勢。還有「道爾頓制」實行後，關於文藝上用的教科書如文藝概論、文藝史、語法、修辭法、文藝作法以及模範文讀本等，也很盼望有人趕緊出來編纂以應急需。

以上兩層是我底簡單的希望，并且用着十分誠懇的心要求讀者予我以同情的，雖然這些話離了題目已經有了很遠的距離。

一九二三，十，廿八，吳淞

附錄二

新文藝建設發端

不成問題的問題——中國自五四運動以後，因為思想解放道德解放的結果，社會上許多的從歷史上流傳下來不成問題的東西都成為問題了。禮教成了問題，貞操成了問題，勞動成了問題，思潮波盪所及，社會根本幾乎動搖起來；社會上所有缺陷幾乎完全暴露了；這實在是一種文化進步的表徵，不能說不是一樁極可喜悅的事啊。白話文恰好也在這個前後一年之頃，引起了全國人士底注意，成了一個極重大的問題了。有的提倡注音字母，有的建議廢漢字，有的擬議採用世界語，議論紛紜，或贊成，或反對，而又贊成，一時白話的雜誌報章，跟着如潮水一般地洶湧起來；看來白話文問題要算是各種問題底樞紐了。論理中國民族在這個時期，一旦從數千年來艱深的古文底束縛裏解放出來，對於時代思潮應有一番極大的覺悟，極猛烈的長進；對於新興的白話文，應該有一番極大的努力，極大的建設。乃三四年以來，不但沒有長增，沒有建設，而一般神經過敏的先生們，忽而對於白話文持着異常冷靜的態度，視為不成問題了。這在我的淺見看來，還依然成了問題，還有繼續討論的必要。所以我現在就把這個不成問題的問題，鄭重地提出於大家底前面。

一般的白話文底觀念——在中國從前——也許現代——的人底腦子裏，一提起白話文，就有一種極顯著的觀念就是白話文是淺近的，粗野的，通俗的；彼底具體的東西，就是明清以來的官話，現在的注音字母，京話等，彼底作用就是統一國語，普及教育，這是他們大多數腦海中所有白話文的觀念呵。固然，這個觀念存在他們底腦子，並不是怎樣怎樣地壞；而且所謂白話文，當然也具有這幾個條件，現在我所要說的，就是他們對於白話文不應單單只有這幾個觀念，就算完事，更不應該根據這幾個觀念而說是白話文底劣點，並因此厭棄了彼，輕減了彼底價值。但是他們大多數的腦子，畢竟被幾個觀念——也可以說是他們底成見——弄壞了。他們對於白話文始終只有這幾個觀念，只知道彼是淺近，粗野，通俗的，只知道彼是一種普通的官話，可以寫作注音字母，只知道彼是拿來統一國語普及教育用的。

兩種不祥的聲音——於是乎整理國故，中學應教古文，這兩種聲浪，遂應時而起了，一是就已經諳悉國故的人，用科學方法去整成一個有系統有條理的東西；一是就尚未沾染國故底氣味的人，而死死地注入一種國故底精神進去，使漸漸養成為小小的國故家的資格。我以為這是兩種不祥的聲音。因為國故既沒有破壞，並未曾遺失，還是整個的東西，保存於一般國粹派的腦子裏，實在沒有整理的必要；一般年青的中學生呢，他們底腦子也活潑異常，未必就需要那種已經死去的東西如此其急迫。

整理國故的理由何在——我很知道一般提倡整理國故的人底苦心，以為近年來一般人擯斥國故

過甚。然而國故又未必統統都是在可擯斥之列的。長此下去，恐怕把那些在不可擯斥之列的也都統統被擯斥了，這豈不是大可惋惜的事！這是他們整理國故的第一個理由。近來提倡白話文的人底力量，一天比一天地減少了，這減少的原因很多，我們雖不能斷定是那一種，但是爲了白話文被古典派罵爲淺薄粗俗也許是其中底原因之一罷！受了這種原因的反動，就是趨於淵博高雅這一途了。要想淵博高雅，無過於古文，然而一般新進的人，又怕直接談了古文受人家底攻擊，轉而以新的科學的方法去談，這樣整理國故，一方面於古有功，一方面自己博得淵博高雅的聲名，而且又不失爲新進的人物，天下底事還有比這個再便宜的嗎？這怕要算是他們極力提倡整理國故的第二個理由了。據第一個理由，在不可擯斥之列的國故，我們當然不應該一概擯斥了。這個理由，似無可非議。然而我以爲這一層工夫，誠然應作，也必得要在我們新興的白話文底基礎穩固以後，我們對於新興的白話文藝有了確實的地位有餘力，去應付古文的時候；若在現在，一層白話文藝底基礎並沒有打好，二層反對派底勢力還依然保全着—古文並沒有怎樣破壞得不堪，如經過了秦始皇一次大火一樣。—當這時期而說整理整理，豈不是自己放棄自己底主張，而轉助反對派以張目麼？一般國粹派底遺老，要倡言整理國故，原是佢們底忠實—也可以說是佢們的自覺—我們原可以聽其發展自由，至於一般新進的文藝家，醉心於國故，意意然恐怕國故陷於遺亡散失的境，他實在犯不着了。一來呢，國故沒有整理的必要，現在中國底文藝，繙譯創作的重

要，實千百倍於整理國故，整理國故，則非但對於新的文藝，應有完全的知識，而於古學底應有的根底也應重新打起，那末所謂小學，所謂考據，所謂古文今文，板本，及書底眞僞等，凡是爲研究古學底根底的，都有研究的必要了。浩如煙海的中國古籍，有頭童齒豁而不能探其涯涘的，其結果惟有如一般老學究一樣窮年累月盡畢生之力以從事。這樣於國故有什麼好處？於自己有什麼好處？然而現在一般新進的文藝家，忽然要舍棄白話文醉心於國故，葸葸然惟恐國故陷於遺亡散失的境地，果有什麼理由呢？

中學有應教古文的必要嗎——我們現在退一步說，一般從事研究文藝的專家，個人自己對於國故有特別的興趣，有特別的見解，待發揮，待表彰，這是個人底問題；只要不妨害白話文底發展，還可以勉強說得過去。至於在中等學校裏面，中學生底腦子本來異常活潑自由的，而迷戀骸骨的人，硬要把了無生氣的國故勉強裝進去，這是何苦來呢？佢們所以這樣主張的理由，在我所見到的，有四種：一是以爲白話文是淺薄的，只夠高等小學三年的教授；縱不然，到中學裏再教一年的白話文，整理一下，也就很夠了；故其餘的時間應教古文，此其一。一是以爲古文爲白話文的基礎，古文若好，白話文未有做不出來的，所以應教古文，此其二。一是中學學生雖不必人人能做古文，但是看古書的能力，實在要養成；因爲養成中等學生看古書的能力，所以必得要教古文，此其三。一是以爲現在一般高等專門大學底入學試驗，尚是注重古文的，要是在中學不教古文，那末升學的問題，未免有點困難了；所以爲中學生升學打算，也應該教古文，

——這不但教而且兼要做了，——此其四。 這四種理由，我看都是非必要的，簡直沒有成立的可能性。 我們先論第一種罷。 白話文是淺近的，我在前節一般的白話文底觀念裏已經說過。 白話文淺近，是無庸諱言的，但是我們決不可因此而厭棄彼，減輕了彼底價值；這有兩層意思可以說明的。 一層白話文底淺近，乃彼底本來的價值；白話文之所以爲白話文，正因其有這個淺近的緣故。 我們須知道現在的時代，已經是脫離了專制壓迫，貴族專寵，而入於平等自由民衆樂利的時代，這時代所需要的文藝，當然也要視民衆底需要如何，而有所趨捨，斷不能似從前專制時代一樣，只因少數的貴族階級底嗜好，而抹殺了民衆；所以我們在這個粗淺的意義之下，應該根本承認了白話文底淺近，是彼底本來的價值：因爲民衆所需要的文藝，原只是在這個淺近的一般人都能了解的這一點上。 然這還是退一步的說法，我們要是進一步說到第二層，我們對於白話文能根本一概以「淺近」二字去槩括後與否，我們現在還是不能斷定的。 我們看歷史上的白話文，水滸，西遊，儒林外史，紅樓夢等，誠然是淺近的白話文，我們不必置辯了；但是彼等所含蓄的意義，所表現的思想，也許還不能概以「淺近」二字去抹殺了罷！ 至於如詩，如詞曲等，彼等所以有永久存在的價值，還是正因彼等爲白話的緣故而存在的了。 又如唐宋以來釋儒名家底語錄，且用白話文來談哲學；元朝底上諭，且用白話文來支配政治文告；那末白話文並不淺薄，更有根據了。 現在一般人只從官話注音字母等去認識白話文，只從民歌童謠等去認識白話文，遂從而判斷白話文是淺近的，遂從而說

白話文底淺近沒有價値實在是過偏的見解呵。（實際上魯迅周作人兩先生所譯的文藝，語句深奧，非一般的人所能看懂的，正自不少。那末白話文一槪是淺近與否這問題眞値得詳細研究了。）依這樣說來，所謂白話文是淺薄的只夠高小三年中學一年底教授，這個理由根本上便有些搖動了。因爲由前一說中學生國文的程度並不若何高深，還是普通民衆所應受的教育時代，正需要普通民衆所需要的淺薄的白話文。由後之說，白話文如果不是如一般腐舊頭腦的人所見的那樣淺薄，那末應認教授的白話文就是連小學三年中學三年，一並六年還怕有點不够呢！所以第一個理由便不能成立了。

我們現在再論一論佢們底第二個理由。佢們底第二個理由，就是以古文爲白話文底底子，只要底子打好，面子就容易說了。這個見解，姑無論其是否已經受過了一般遺老遺少所持抱的以中學爲體西學爲用那種主義所薰染，我們按照實際說，就是古文很高明的老前輩，若對於白話文不曾經過一個相當的練習的時期，或是誠實的崇信與涵養，我敢說沒有能做得很高明的白話文出來的。就算做出來了罷，在形式方面，也只是不純粹的半古半白的文章，如說話裏面底藍青官話一樣；而在內容方面恐怕難免不至於以白話去提倡復辟呢！所以依我底淺見，古文底子，雖然打得好好的，但是未必遽能做得出很好的白話文；就是勉強做出來了，但因他底思想受着古文底思想所溶鑄的緣故，也決不能有純淨優美的白話文表現，其結果不但不能幫助白話文藝底進步，反足以阻礙白話文藝底生長；不但不能發展新時代思潮

底眞精神，反足以妨害新思潮底萌芽：這是以古文爲白話文底底子之說，在事實上不可能，而且有妨害；很危險，這理由也不能成立了。我們須知道現在有許多白話文做得好的，都是古文很好的人，那都是對於白話文已經經過相當的時期底練習，而且極有信心與涵養的呀！又況這幾個時例也不能推斷那些只受過了普通的中學生。

我們現在又要論到佢們說的中學生有看古書的必要這第三個理由了。佢們以爲中學應敎古文的，就是因爲養成中學生有看古書的能力的緣故。但是我便要先問一問佢們的，第一就是古書有看的必要麼？第二，有看的必要的古書，在中學生也成了必要麼？回答這兩問，在佢們底高雅的見解，是怎樣？我不得而知。但是在我這個很粗淺的見解看來，以「不必要」三字便可直捷了當地回答了。因爲古書所表現的爲古代底思想文明，影響於我們現在的生活的究竟是少數中底少數。在我們一般年青的底思想生活當中，當然用不着那「非徒無益而又害之」的東西裝進入去，這是很明顯的道理。也許是大衆早已承認的罷！現在姑不論到這個。即令古書裏底文物制度典章，有許多有存在的價值，而必需研究的，但這種工夫，原也只是遺老遺少優遊林下時底一種消遣品，決不是年青的中學生所能勝任愉快的了。我們須知中學生所受的敎育是普通敎育，佢們所學的當然不單是國文一科，還有與國文同一重要的別的科目，如英文，數學，理化，歷史，地理等，中學敎育底時間有多久？中學生底能力有多大？佢們在搖

着鈴子上課下課的教室裏面也能知道遺老遺少們一樣地從事於優遊林下的事業嗎? 我們現在姑不說中學教授古文與學生底思想發生很大的衝突，就只在這一點上——中學是普通教育的場所——已經很可證明伹們底第三層理由爲毫無根據了。

至於因爲升入專門大學的升學試驗尙未廢棄古文，所以中學應該加教古文，不宜教白話文，這第四個理由，簡直是因噎廢食的辦法，完全沒有什麼道理可言。一層因爲那個試驗古文的辦法未必於教育原理上有很堅確的根據；二層卽使伹們對於這個辦法堅持着片面的理由，認爲當然不可移易的，但只要我們有了廢棄古文的決心，以後的中學只是教的白話文，學生也只能做白話文；那時專門學校還要用古文考試，除了伹們不取學生把門關起來，我想伹們底辦法，總有改變的一日的。 我們試看自白話文興盛以來，文言的著作在出版界中可以找得幾部出來，這也無非是因了時代底趨勢，無形中的淘汰罷! (有人說現在的報章尙未改成白話文，還是用文言記載的多。 中學生不能不認識報紙，所以也必得教古文。這個理由，也可以同樣的道理去解釋彼。 將來社會上普通一般的人，只會看白話文的報紙，不會看古文的報紙，那時的報紙，也會統統改成白話文的了；至於政治文告，現在還是在那裏用「尙書式」的古文，這都是因爲他們原是不可公開的政治；只要幾個能打官話的遺老遺少知道便得。 然而要是碰着於一般小民有關的事，也不怕失了體統，不得不用那「照得本縣……爾等……」六言的白話告示了。) 我們要

想革新社會，我們便應具有十二分的決心。如果因爲少數的人底阻礙，或不贊同，遂謂這種改革爲不可能，而翻然改變其初志這是何等怯懦的民族底意志呵。中國人崇拜古代，留戀過去的思想的發達，在世界中恐怕要算是無以復加的了。本來沒有向前進的勇氣，勉強被別人拉着走了幾步，殊非本懷所願。一旦碰着小小的阻礙，正好拿來藉口以爲退步的緣由。於是專門學校升學考試用古文，他成了中學應教古文而不應教白話文的理由，這與因噎廢食有何區別？這樣的見解，豈不是徒供人家笑話嗎？

我底新文藝建設的主張——由上面所說，古文復活的希望，可以說是毫無理由，那末我們對於白話文底注重，成了必要的途徑了。不過白話文底價值效用，差不多已被一般教育者弄到了極狹窄的地步，除遭原有的舊派反對而外，現在又重遭着新派底厭棄。這個現象於白話文底本身，於中國目下的文化思想，都不能當作樂觀的呢。因爲這個時期，是中國白話文底生死關頭，也是中國文化思想進步與退化的關頭。國故派如果眞正壓倒了白話文，中國底文化思潮從此退歸到原來的狀態，也是不可知的。這是何等地危險呀！所以我以爲處在這個危險時期的我們，如果不心願作國故派的降奴，不心願作舊思想底降奴，唯有拿出我們自己應盡的責任，對於白話文建設一個新的穩固的基礎，看可以挽回這個危機麼？

新文藝底實質——什麼是白話文底新的穩固的基礎，那末就是本題所欲說的新文藝了。新文藝

與白話文本來沒有什麼分別，不過因爲白話文在一般人底觀念裏已經弄得錯誤了。任們一提起白話文，便聯想到北京底官話，注音字母，甚至於王璞底留聲機，而不知道彼完全是文藝，具有文藝底眞價值。所以我們現在急欲建設一種新的文藝來代替舊的白話文底觀念，我們便取了文藝這個名詞。其實所謂眞正的文藝沒有不是白話文底作品的。說實在一點，我們所謂新文藝，就是我們平常所說的純文學，以別於以實用爲主的雜文學而言的一種文學。彼底目的在於感動人。凡是思想底發揮，感情底描寫，都用一種藝術的表現法去表現，使人追求，使人了解，對於人生底意義與價值。彼底實質就是詩歌，小說，戲劇這三種東西。我們從前所謂文學這個名詞，實在太廣泛，實際上包含主情的詩歌，小說，戲劇，與主知的記敍文，和論說文，但是照現在文學底趨勢看來，記敍文和論說文裏所包含倫理的，社會的，宗教的，政治的，歷史的，哲學的，科學的，美術的等等，主知的文學，實際上已經都成了獨立的科學，並有研究的專家，用不着拿來和純文學混糅在一起了。所以現在除了已經獨立成爲科學的雜文學外，所存留的只詩歌小說戲劇三種純文學而已，這就是我們這裏所謂新文藝。

詩歌，小說，戲劇這三種，在文學底全體看來，只佔了一部分的位置。但就這三者底自身而說。如詩歌有歌行，短歌，俳句，古詩，律，絕句，新體詩，謠，俗歌，曲調等等的分別，小說有短篇，長篇，傳奇等分別，戲劇有歌舞劇，脚本等分別，這種種種很複雜的形式，彼等底位置，當然不能算是不重要哩！不過我們這裏有一個條

件，就是限定在白話文這三個字。因爲我們認定眞正的文藝，只有白話文，或近於白話文的作品，就能承當這個名詞，這與從前治文學者流專以古文爲文學的不同，與以經史子集囊括於文學裏面的更不同了。

怎樣叫做新文藝建設發端——古文沒有復活的理由，新文藝有建設的必要，按照上文所說是無可疑議的了。那末從現在起便可以堂堂正正地建設一種新的文藝了。不過我以爲無論做什麼事，在開始做事的時候，總是不能得到好的結果的，說到建設，更加是難的了。古文深中於中國人底腦筋裏，根底既那麼深，而白話文底價值向來又是在佢們所吐棄而嗤笑之列的，我們現在一旦欲言建設新文藝，眞是談何容易。我們試看自提倡白話文以來，已有了四五年的時光，但是成效在哪裏，我恐怕除了落得反對派底反對，以及一般提倡的人自己竭力地厭棄自己底主張而外，沒有什麼了。這是一個很眞確的例子。

我們可以看得到的。因此我在這裏仍然不敢高談建設新文藝，只說新文藝建設發端，這也許有人能原諒我這弱小的呼聲罷！

在我們這個極弱小建設發端的呼聲裏，有兩個要求，必得要同大家說一說的。中國數千年來思想頑錮，一點也沒有進化，這一點大家也許早已承認；這是什麼緣故呢？詰屈聱牙的古文，支配了人民底腦筋，縮結了人民底喉舌，這雖不能居其緣由的全部，大概也成了重要的緣由之一罷！所以我們在這一點上，須知道古人底思想與現代思想是異常衝突的，在今日而言整理國故，無論國故之整理得好與否，於現

代底思想是一點也沒有益處的，只有矛盾與衝突。整理的必要在哪裏呢？不但無整理的必要，即令把國故一概廢除，或是遭了第二個秦始皇那樣的大火，把國故統統毀滅了，我敢說於中國底文化思想，也未見得就有很大的阻礙；或者比那從盲從附會所產生出來的弊病還要好一點呢！因爲無論我們怎樣用新的科學方法去研究，其結果除了把孔子底禮運大同解作社會主義，老子至德之世解作無政府主義，或者說飛機是墨子造的，火車是諸葛亮造的，或者簡直把漢書藝文志文心雕龍文史通義等書裏面所有的篇目段節，倒置一下，再附會上去幾個新名詞，這有什麼益處在哪裏？所以我在這一點上，望一班整理國故的人趕快醒來鏟除那支離附會的思想，根本打破這個整理國故的念頭，這是我的第一個要求。

第二，中國人文藝底觀念，實在特別得很，也非特別地改造一下不可。這種特別的觀念，包有兩個意思：一是看不起白話文，一是看不起文藝。前者是迷信那「言之無文行之不遠」一語的影響，後者是迷信那「文以載道」一語的影響。這兩種誤謬的觀念不破除，不但新文藝將要受其阻害，我恐怕復古的運動，終究有一天要瀰漫中國底思想界，所以我於這裏望大家把以前我們祖宗所遺留下來的對於文藝的特別的觀念，也要根本地鏟除才是。這是我的第二個要求。

我底單簡的方法——上面所說兩個要求可以說是提倡新文藝的消極的方法，但屬於積極方面的建設的方法怎樣？雖然我底能力短小，也似乎不能不略略說及一下。

我以爲建設新文藝的方法，第一是譒譯，第二是創作，第三是研究。 中國人向來看不起文藝，所以也就莫有眞正的文藝存在，卽如詩自詩經以下，歷朝雖有作家，小說雜劇自唐宋以來，雖作品繁多，然究屬有價值與否尙待審查，揀選，縱令都是有價值的，也只中國一國底作品，無從比較，實難促進文藝上的發展；況且古代所有的作品，未必都好呢？ 所以非求助於國外的文藝界是不可的了。 要想求助於國外的文藝界，所以譒譯便成了建設新文藝第一的要着。 譒譯於中國底新文藝誠有價值，誠爲必要，但究竟是國外的作品，用來比較借鏡賞鑑可以，要是把來當作國內唯一的產品，或者竟至專供了人家底模倣附會，這是不行的。 所以我們在這一點上，必得要大大地提倡創作。 無論其爲詩歌，小說，或是戲劇，無論其高深淺近，只要有意義，儘可以大膽地創作。 創作譒譯二者，可以同時進行。 在這個進行的時裏，一面還應致力於研究，因爲譒譯是屬於國外的創作，創作是屬於國內的，而研究則不分國外國內的作品，都包括在內，所以是應該與譒譯創作一樣的注重的。 至於研究的方法，我以爲應分國內的與國外的兩種：屬於國外的可分爲(a)分篇研究，(b)家別研究，(c)國別研究三種方法。 (a)種長篇的如獵人日記研究，工人綏惠略夫研究，復活研究，父與子研究等，短篇的如幸福底研究，晚間的來客底研究等是；(b)種如莫泊三底小說，托爾斯泰底小說，陀斯妥以夫斯奇研究，太戈爾底藝術觀，顯克微支底研究等是；(c)種如俄國底文藝，法國底文藝，波蘭底文藝等是。 這三種研究應該注意之點爲(a)應注意每篇所表現的思想與人生，(b)

應注意作家底思想學說和所受時代精神與環境底影響以及藝術上的主張派別，(c)應注意一國底文藝底特質及代表的作家與作品，屬於國內的可分為(a)古代的研究與(b)近代的研究二種。古代的研究，須限定兩種原素；一是白話的，或近似於白話的；一是不必牽強附會，而自然地表現人生底意義與價值，並能真切地感動讀者的。我以為研究古來的文藝，必限定含有這兩個原素的才有研究的價值。要是純粹的古典派，陳義迂腐，與人生沒有一點關係，簡直可以束之高閣，不必再費工夫去研究了。近代作品，原來沒有多少，無研究的可言，將來創作發達時，應以批評的態度去矯正或指導，(創作批評現在雖然已有發端，但因創作未發達的緣故，批評創作的文還總覺寥寥。)

結論——總而言之，我們如果認定讓國故再來支配了我們底文藝界，我們底文藝便成了無意義，那末我就可以大膽底主張新文藝有建設的必要了。而且在這個主張的旗幟的下面，我並可以反對那國故復活的運動，反對那藉口整理國故而實行助長國故復活運動的運動，並且連那主張中學生應敎古文的那種種無謂的理由也給了彼等一種堅強的批駁和反抗。這樣看來，我們對於國故，是無可希望的了。

現在我們唯一的新的希望，只在新文藝底建設，我們為了反抗國故復活運動，不能不建設一種新文藝；為了應付民衆需要，不能不建設一種新文藝；為了發展中國文化底新生命，不能不建設一種新文藝：總之文藝底趨勢，是由古典主義而浪漫主義，而自然主義，到了最近代雖又有所謂新浪漫主義，以及未來派大

大派等名目雖然衆多，流變雖然迅速，但是回復到古典主義的論調，總算是很少聞見罷！　古典主義底不能復活於現在，已從文藝底趨勢說明了。　文藝底趨勢，既不能回復到古典主義，就必要有前進的方向，那末爲了這個文藝自身底問題，也不能不建設一種新文藝了。　不過因爲我對於文藝素來沒有研究過，而又十分地缺乏研究的能力，誠不能談到文藝底建設這個問題。　但是一方又覺得現在整理國故的聲浪，來得一層更緊一層，幾乎要把白話文已有的萌芽壓迫着到泥底裏去，白話文底命運，實在很可爲憂慮。所以不憚以淺陋的見解，和粗俗的文詞，同讀者諸君相見，這也許能得大家底諒解罷！　總之我認定這是白話文底生死關頭，白話文被命運斷定了的前途，如果因我這個粗淺的新文藝建設的發端，而得了挽救，我想爲新文藝慶幸的人，當不止一個不憚以淺陋的見解和粗俗的文詞同讀者諸君相見的我罷。

新文藝評論目錄

新文藝評論

什麼是文學

温齊斯特 Winchester 底文學批評原理之一章　　王捷俠譯述

在前章已經說過，批評之原理是由文學本身之研究演繹出來的；作品不是文學，因爲他遵照一定的規律；但是這些規律也是眞實的，因爲是由文學作品裏面演繹出來的。 那麼，在討論之始，我們很明顯的要問一問：能夠演繹出來這些規律和原理的是那種文學作品之形體？ 什麼是文學？ 如果我們能夠滿足的答這個問子，在我們討論這些原理之進程中，自然有所依據而且便宜多多。 因此，如果在文學裏面可以演繹出來這些原理，那麼我們最好去發現這些有價值的批評原理。 我們如欲找出這些有價值的批評原理，自然要詳愼的研究文學作品之本質；他們相關的價值，他們依靠的條件，締結他們的方法。

但是此地，有一種困難常常出現於批評的討論之中，——這種困難就是把我們習用的字給他一個確定的定義，常帶有寬泛和遊移的毛病。 這樣的字如文學 Leterature；別的例子如美 Beauty 詩 Poetry 想像 Imagination 理想 Idealism 這些字我們常常用，可是我們並未精密的說明過究竟的意義。 這類字常在我們的思想中盤旋；我們可不要混亂了他們彼此意義的界限之邊緣。 惟有在我們解明這種名辭時，我們才覺着我們平常所用的字的意義是如何的寬泛，如何的游移不定。 所以我們覺

着精確的指出來意義的界線是一椿困難事；並且我們以為如此，而他人却與我們大不相同。　權且之計，我們只好定一種寬泛的意義包含所有的用處，可是不定有價值因為字所應有的主要性質是很難確定的。　我們亦可叫一字有許多的意義，看看那是相同的；不然我們自己亦可任意確定一個定義以便應用，別人用在另一個意義上，我們也只有承認罷了。　雖然如此，而困難仍免不了攙擾於討論之中哩。

我們如果在汗牛充棟的書籍裏面尋找與我們合適的定義，結果是不成功的。　定義誠然是有，不過僅是一種建議的說明的；若是敍述起，還是盈篇滿幅。

我現在只述一段，這是有名的作家用實際的事情下一種判斷，如他們問這個問題——『什麼是文學？』前已有人下過定義。　伊姆生Emerson說是好的思想之紀錄。　又一個作者說——彷彿是Stopford Brooke——『是有智識的男男女女寫出來的思想與感覺，為的使讀者有一種快感。』第三者說『學者之目的就是發現宇宙之妙處』　我覺着這些定義都有虛幻的性質；並且雖與文學的意義相接觸，仍有貧乏，窄狹，飢荒，不滿足等等的結果。　法國作家對於他們的問子『什麼是古典學家？』有一個答案『文學含有古典文學之全體，古典學家就是豐沃人的精神表現道德的眞理或永續的情感；用某一種文學形體——這種文學形體不論他的理論與美觀等——表現他的思想，觀察，創作；用他的自己的風格——這種風格是時時如新的——來表現。　驟然聽此，似乎格格不入，但詳細想來，這個定義還算

一種完全的，滿足的；所表現出來的種種東西亦是我們希望由文學裏面獲得的，同時亦願授與他人的。在文學作品裏面當然要某種形體或風格來表現情感，思想，創作。

凡能與 Sainte Beuve 所指出來文學的作用相合有古典文學家的資格是無疑的了——其實很多古典學派不能表現這些本質。此地我們可千萬不要把文學這個名辭禁錮在古典之中；換而言之，文學與古典是不能綑縛在一塊兒的。就是讀雷所說的那段也是文學的解釋而非文學的定義。我們不能驟然以這些人所說的爲定義；因他們的定義沒有與文學的意義相接觸一點，對於定義的工作更不清楚了。

我們對他人所述的文學觀念旣不表贊同，那麼同時我們自己就要指出文學的要質和顯然的性質，確實能與我們定義的工作相符合。怎樣我們常常用『文學』這個字？我們不能把所有的出版物叫做文學，這是定然的了。什麼我們不叫他文學？歷書我們不能叫他文學；報紙的新聞我們不能叫他文學。爲什麼我們不叫他文學？這是很顯然的，就是因爲我們把這些拋在昨日；換而言之，昨天的新聞，到了今天就成了一種過去的史跡。文學必須有些永久性。Permanence 這永久的觀念常常纏繞於我們文學的觀念中。其實，我們可說文學就是那些含有永久價値的作品，倒是個很好的文學定義。但是這個定義亦不十分完全，因爲此地有個問題：什麼使這作品有永久的價値？這作品裏面一定含有與我

們有價值或利益的東西，是很顯然的了。可是這些東西常是缺乏不足。對數表，國家委員慈善事業之報告書，法律之書籍——這些含有永久的價值，可是我們不能叫他文學。法律家，政治家，歷史家所述說的材料我們不能以為文學。還有代數的論文，地質學的論文，解析心理學的論文，教訓神學的論文等，我們也很難叫他文學。這些作品對於人也是含有永久的價值，可是把這些入於文學範圍之內是一樁可疑事。反之，用佳美的韻文描寫什麼東西和景緻或景象種種作品都可歸入文學範圍之內。上面兩種：一種是含有永久的眞理為我們所必需的；一種是當時物也含有永久的價值。究竟文學是什麼？

或者前面粗草的定義幫助我們再進一步的討論。我們說過，作品本身確是 Themselves are 永久的價值，才是文學；反之，那些含有Contain 永久的價值的作品，不能叫做文學。如數學等之論文裏面所含有的眞理與事實的確實永久的價值，但是作品本身沒有永久的價值。（譯者按『永久』一字有不變和唯一的意思）因為眞理與事實可以用別的形式述說出來，可應用各樣的方法，所以變為人的智識之一部分。至於文學的作品則不然，是一種反對述說眞理的。眞理活着，文學作品則死；換言之，有眞理無文學，有文學無眞理，二者如冰炭之不相容。牛端的地心引力的原理在物理的智識或物理的討論中是有價值的。可是文學的使命却不是述說這些主要的原理。文學作品本身有永久的價值，並不是智識的收藏所。那麼問題又生了，什麼使這作品有個體的生命？

文學作品是作者人格(Personality)之表現或表現人之個性(Individuality)所以作品有個體的生命。 在前一章已竟說過眞正的文學作品常是表現作者之人格，這是定然對的。 但反過來也對嗎? 凡表現人格的都是文學嗎? 不必要記述那人格的表現必是永久的價值——價值的表現——的明顯事實，更有兩種疑問：第一，表現人格是什麼意思? 神學的論文或數學的論文不表現人格嗎? 第二，如果文學的作品是表現人格的，其他科學不能；可是怎樣他才表現人格呢? 詩是表現詩家的個性，科學的論文則不表現科學家之個性，這又是什麼緣故? 當眞文學是表現個性的，其他則不能；那麼，宣露人格是文學的顯然標記了。

現在我們比較那些確含有價值的眞理而不列於文學之內種種作品——如微積分的論文或哲學的論文——和那些似乎不含有永久的價值的眞理而當新的不死的文學——什麼本質在詩品裏而而爲科學論文所無? 無他，詩品是宣洩情緒的；(Appeals to the Emotion)論文是宣洩智慧的。(Appeals to the intellect)，此地，我們尋着我們所要的標記了。 文學是表現情緒的能力，因而作品有永久的價値和文學的性質。It is the power to appeal to the emotion that gives a book Permanent interest and consequently literary quality。

我們看一看這個能力能否解明文學所有的個性與永久的性質。 像永久，罷，情緒的變幻性質能使

作品有歷久的利益。智識與情緒的主要不同之點，就是智識是歷久的，情緒是瞬刻的。當着我們精澈去研究事實或眞理時，我們的智慧就增加許多。可是我們的持久能力(譯者按像是記憶力)是有限的，可以忘掉了事實與眞理，很難保持永久的精神。我們讀描智的論文，不高興讀第二遍。在這裏面所含的眞理是我們永久智識需要之一部分。而作品之本身沒有永久的價值。情緒根本與智識不同，因情緒的性質是轉瞬即變的。我們注意情緒而不主述智識，因爲智識是永久的必要，情緒是常常感動的經驗。兩點鐘前的情緒到現在早已遁乎九霄雲外。可是這種情緒，我們讀詩時用小的烈度也能夠重興，因爲只要有這種作品就能起發我們的情緒．所以文學的作品是情緒的奮興藥，使人常常的愛讀他。

我們更要知道這種訴之情緒的能力表示作品的永久性是常的不是一時的。在上章我們已竟說明，僅藝術有歷久性，其他科學則不然，如何馬(Homer)時代的智識是『過去之物』了，可是何馬還是興旺至今，爲什麼他未變爲過去之物？就是因爲何馬訴之情緒，而人之情緒却是存在不變的。明白一點說就是單獨的情緒已竟過去，人類情緒之普遍性質並不曾改變。個人感覺的波浪常有停留或急迫之流，而汪洋的大海則徐徐穩固的時時的滾流。其實全般的感覺或知覺不能沒有發達也不能沒有增加與改變，可是基礎的情緒性質上究無大改變。人類的智識是常常改變的，情緒的性質則是不變的。Achilles 的怒。Hector 和 Andromache的愛，Paris 和 Helen 的情總是不變的。人類情緒裏面沒有這

種性質所有的藝術都不能成功。

我們更要知道有這種訴之情緒的能力，作品始能變爲作者人格之表現。在情緒的領域裏面，有表現不同的機會。我們所認爲眞確的事實與眞理在各人腦筋中是同的。『一條直線是兩點中間之短距離』我們叫做眞理。眞理所造成的眞實科學，是可以完全的精確的陳述。科學的目的就是述說眞理，愈精確愈完全才是解明眞理；所以人常具有同樣的意思。『地丁花是草本的植物，有交輪的單葉，明顯的花梗，生着斑默樹丫的葉，花由這葉丫萌出來』這段敍述並未將各各地丁花之性質和我們所謂地丁花的眞質包括在內；但是如果是個好的定義，他定然表現許多性質；這種性質地丁花含有着，並且我們的智識也能認識這種性質。你懂得這個定義，我也懂得，於是有一種同的概念，這個概念雖是不完全，可是眞確的。不同的可能性僅發生於我們智識的缺乏。這就是說眞理或事實的智慧的領會之所以不同，是因爲智識缺乏或不懂一種事實與眞理。如果兩個人智慧的領悟完全相同，觀察同種事實與眞理，結果他兩人的心理作用是不期而合的。完全智慧的文字如代數裏面的文字，在這種文字裏面，沒有表現個性之可能。所有科學的文字或表現純智慧的概念之文字。完全與數學之文字相彷彿。

但是此刻情緒的本質入於文字之中了，作者的個性可以表現出來了。我們所想的似乎相同，可是我們覺的未必能夠相同。只要一件東西與感覺相觸，就有不同的影響，這種殊異就是表現個性的機會。

從我的窗外觀星所生的思想，的確應與我的鄰人相同——所有科學基於這種臆說之上。天文家敍說此星的距離大小運動，與我們相同。但是因星而生的情緒鄰人與我就大大不同了。現在我們知道，文學永不述說純粹的事實；文學乃是表明事實再加上他的情緒的效果與情緒總脫不了關係；並個人的個性的宣洩，乃是因事實影響於情緒，因此，文學變爲表現個性的了。

我們更要注意，興起情緒的能力是我們的秘密，他人不得而知。Matthew Arnold 常說詩是『生活的批評，』這句話雖然可疑，還是個眞正的定義。詩確是詩家生活的批評在他的生活當中，他所經驗的或想像的印象刺激情緒，回來使讀者也感受這種印象。這『生活的批評』句更可表示文學的意義。普通的講來，文學是生活的批評，好一點說是生活之解釋與表現。此地我們知道訴之情緒的能力能夠使文學變爲生活之解釋者。因爲生活的表現，並不完全靠外面的事實和情形或思想與默查，乃是因他的情緒才可看出來。情緒Emotion是動的——字裏面含着——引導意志，決定生活的潮流。情緒不但能指示性格還能涵養人的品格。現出心腸之外就是生活的表現。所以文學——描寫作者之感想並激動讀者——的確是人類生活的深刻與眞實的記錄。

不過這種說法或者把『文學』這個字的意義拘束太窄了。凡具有永久的訴之情緒的能力叫做文學，可是反過來『無論他種文學都有訴之情緒的能力』是對的嗎？譬如歷史吧，確是一種文學，也具有永

久的不同性；可是歷史並不訴之情緒呀。歷史乃是事實的公正，冷淡的敍說。那麼，上面所述的並不是指定文學之全體乃是應用於詩，美術文，或以爲美術的文學罷？

對於這種的反對我們的答案是：使歷史能變爲文學的種種原質不是這作品之惟一目的。然而作品據有這種性質也不妨叫做文學。可不是凡歷史都是文學，是爲在上面已竟說過並不是出版物都是文學的作品。可是歷史的作品有時是文學的，就是的爲他表現情緒了。文學的歷史與沒有認爲文學的編年史有什麼分別？編年史是充滿着歷史所含有的事實，可是這事實是歷史的『生貨』，不能作歷史的材料。至於歷史——帶有文學性質的歷史——的事實則與表現連在一塊，這不是不同之點嗎？歷史不僅純粹給我們一種事實，他更表示出來一種生活的印象。生活常是訴之情緒。不過訴之情緒，不是最終目的罷了。

如歷史的目的使我們認識過去之事實；歷史要有眞確，公正，充足種種的性質——在文學裏不甚重要——如沒有這種性質就變成歷史的小說，而非歷史了；如果他仍然保持他的訴之情緒的能力，他仍不失爲文學。歷史文學作品之優點就在乎作者把歷史的性質和文學的性質聯合在一塊兒。歷史必定公正的，眞確的，充足的供給我們事實，可是他所供給的事實不能像一種枯燥的碑記。眞的歷史知道人類各種的動作不能單獨的用智慧的本領來認識，更要用情的運動來幫忙。

除去歷史之外，別樣的文學也是如此。訴之情緒不是他們第一目的，不過因爲他們有這種性質，不免牽連在文學之內了。而且他們常用這個訴之情緒當一種方法去達到他們的目的。

訴之情緒的能力在文學裏面也混着別種性質；並且有時別種性質變爲作品之第一目的。可是訴之情緒的能力是文學的顯然標記斷無可疑的了。當着這訴之情緒爲作品第一目的時，這就是詩或美術文；當着沒有這種表現時，這就是科學；當着這種表現是一種手段而非目的的時，這就是一種帶有文學的性質的作品而非純粹的文學的科學。但是無論如何有了這種表現，個人的作品始有一種活氣。

文學與科學有根本的分別，所以無論什麼價值之作品都可以分爲兩類——文學的，科學的，如同手藝，可分爲藝術與美術的。在特種情形二者常互相影響，但相異的根本原理仍然沒有變更。因爲這種分別是基於心理趨向與脾氣之不同。科學的脾氣考察東西帶有發現生存方法的意見，考察他們彼此的關係和環境的關係。文學的脾氣在人類的情緒或道德的本質與東西關係中來考察事物。舉例子如生物學家檢查植物，找出物的事實，怎樣生長成的，各部分相同的關係和與他植物的關係，各部分的作用，生時如何變遷，萌芽至死如何發達。這種思想的活動純是智慧的；因爲他的目的是尋找事實。然對於文學家這些推論全屬次要的。文學只是問：植物是爲什麼的？植物各部分彼此有關係因爲環境的滋養，他們時時可以獲得生長的機會，但是這些有什麼用？文學家自己的答案是植物的長成因爲可以

啓發人的情緒，換言之，文學家注重植物之美，不注重各種智慧的推論；因爲這種美可以激動情緒，可以創造出來一種新的文學境地，這就是說一個研究獲得各種東西之清楚概念與彼此的關係或相同之點；一個注重在事物與我們的情緒或道德的性質相關的意義。

我們已竟知道訴之情緒是文學第一目的；可是情緒的文學也常靠着智識的幫忙。因爲情緒與智識有時混在一塊兒，當連在一塊兒時彼此並無增加或減少。如物理家觀日落之美，這美不能因他有物理之智識而減少或增加。智識增加時與情緒無何變遷，情緒增加時與智識亦無何關係。可是二者缺一不成，不能因此而忽略彼。人光有純粹的情緒而失掉智慧的活動力也是不成功的。

訴之情緒的能力是文學的本質，我們已經說明很詳細了。但這不僅在文學裏，就是在美術裏亦單獨的存在。音樂就是一個例。音樂是直接訴之情緒並沒有一定的智慧的概念侵入。音樂因爲期與我們情緒相連的經驗符合的緣故，常與智慧的領域接近；然這是變相究竟他的第一目的是單獨表現情緒，不能與智慧結在一塊兒。音樂是情緒自發的一種文字，用同情的方法來警醒聽者的情緒。情緒的自發表現，可以說是音樂的本質。如笑、哭、叫、喊都指示音樂所注重的音節與曲調。所以音樂裏面情緒的影響比他種藝術卻鋒利，結果他是傳導的與智慧的概念不生關係，與我們的理性或道德的生活也沒有什麼影響。音樂常叫做「神聖藝術」，其實音樂是藝術裏面之非道德者，這就是說完全與道德的影響

脫離關係。

直接興起感覺可以說是音樂之專有性。就是形式與顏色的藝術如畫像，繪畫等，他們的美入我們視覺之內，常是與我們的智慧相認識，或與我們經驗中之情緒相結合。文學一定要經過思想的概念，文學的訴之情緒是間接的。這種表現必因一種具體的東西，人或特別動作。能夠興起這種情緒的能力我們叫做想像。想像是興起情緒之主要條件，也是文學裏面很重要的本質。

再進一層講，我們鑑別文學的作品時常看他的智慧的本領如何，因爲事實是所有作品之基礎。有一種文學形式這個原質是建造作品之目的，也是作品價值之標準。歷史之所以可貴第一不是因爲他的活現，動情——這固然是文學的性質——我們所以看重他的緣故是因爲他的眞確，公正的意見，智慧，簡單點說就是因爲他的事實。甚致我們鑑別詩品也要注意隱伏情緒裏面之事實或眞理。因爲我們考察出來，沒有智慧的基礎，劇烈之情緒將變爲狂怒的，亂奔的而湧出，快的情緒將變爲一種情癡或劇烈之情，因爲這種錯誤，眞理可以使情緒變爲不健全的。再說如沒有隱伏的觀念爲之基礎，實際上沒有深奧的情緒。

末了，批評文學的作品我們要注意他的形體。情緒，想像，思想之所以表現出來賴有文字爲之中間物。這是很明白的了。「形體」這字含有非實質——想像等——的一切形式的具體表現；他是作品之

「形」與作品之「質」不同。 所以形體之本身可以說是一種方法或手段，不是一種目的；但是在文學表現上也很重要。 因爲文學的主要性質——訴之情緒的能力與永久性——常是完全靠着這種形式；有這種形體，思想或事實始有置身之處 各人都知道作品能否給我們感覺一種新的激刺全靠着作者的手藝能否將形體弄得有藝術之價値否。 所以形體在藝術裏或文學裏常是表現能力準確的標號。 形體須自然之資助，並且也常要有精緻的操練；他是讚美之正當而顯然的目的物。 眞正批評家知道如何鑑別作品之「藝術之美」。 藝術的美不是偶然的事，要有涵養的工夫；就是天才也要工作的功夫。 所以批評家鑑別文學作品至少有一部分要看一看他的形體之藝術之美。

總結全篇，在文學批評的試驗裏面，我們要注意以下的原質——

(1)情緒——如果我們上面的分析是不錯的，那麼情緒是文學的顯然的主要原質，無可狐疑的了。他是高尚文學形體之目的；有時爲達到目的的一種方法。

(2)想像——想像是激醒情緒的要緊條件。 沒有想像就沒警醒情緒的機會；結果文學作品不能到最好的地步。

(3)思想——思想是藝術之所有形體的基礎，除去音樂之外。 在文學的教訓或誘掖的不同性質裏，思想是很要緊的原質；因他是作品所以寫出的動機。

（4）形體——形體本身不是一種目的，乃是思想或感覺藉以表現的方法：也是很要緊的，因此可以看出來作者之表現能力與藝術的手腕如何。（選學燈）

文學與人生

沈雁冰演講

今天講的是文學與人生。中國人向來以爲文學,不是一般人所需要的。閒暇自得,風流自賞的人纔去講文學。中國向來文學作品,詩,詞,小說等都很多,不過講文學是什麼東西,文學講的是什麼問題的一類書籍却很少,講怎樣可以看文學書,怎樣去批評文學等書籍也是很少。劉勰的文心雕龍可算是講文學的專書了,但仔細看來,却也不是,因爲他沒有講到文學是什麼等等問題。他祇把主觀的見解替文學上各種體格下個定義。詩是什麼,賦是什麼,他祇給了一個主觀的定義,他並未分析研究作品。司空圖的詩品也沒講「詩含的什麼」這類的問題。從各方面看,文學的作品很多,研究文學作品的論文却很少。因此,文學和別種方面,如哲學和語言文字學等,沒有淸楚的界限。談文學的,大都在修詞方面下批評,對於思想並不注意。至於文學和別種學問的關係,更沒有說起。所以要講本題,在中國向來的書裏,差不多沒有材料可以參考。現在祇能先講些西洋人對於文學的議論,再來看中國向來的文學與人生有沒有關係。

西洋研究文學者有一句最普通的標語是「文學是人生的反映(Reflection)」人們怎樣生活,社會怎樣情形,文學就把那種種反映出來。譬如人生是個杯子,文學就是杯子在鏡子裏的影子。所以可說

「文學的背景是社會的。」「背景」就是所從發的地方。譬如有一篇小說，講一家人家先富後衰的情形，那麼，我們就要問講的是那一朝。如說是清朝乾隆的時候，那麼我們看他講的話，究竟像乾隆時候的樣子不像？要是像的，才算不錯。上面的兩句話，是很普通的。從這兩句話上，大概可以知道文學是什麼，固然，文學也有超乎人生的，也有講理想世界的。那種文學，有的確也很好；不過都不是社會的。現在我們講文學與人生的關係，單是說明「社會的」還是不夠，可以分下列的四項來說一說。

（1）人種。文學與人種，很有關係。人種不同，文學的情調也不同，那一種人，有那一種的文學，和他們有不同的皮膚，頭髮，眼睛等一樣。大凡一個人類，總有他的特質，東方民族多含神秘性，因此，他們的文學也是超現實的。民族的性質，和文學也有關係。條頓人刻苦耐勞並且有中庸的性質，他們的文學也如此。他們便是做愛情小說，說到痛苦的結果，總沒有法國人那樣的熱烈。法國作家描寫人物，寫他們的感情，非常熱烈。假如一個人心裏煩悶，要喝些酒，在英人祇稍飲一些啤酒，法人卻必須欠最烈性的白蘭地。這恰可以拿來當作比較，英法兩國人的譬喻；文學上這種不同之點是顯然的。

（2）環境。我們住在這裏，四面是什麼。假設我們是松江人，松江的社會就是我的環境。我有怎樣的家庭，有怎樣的幾個朋友……都是我的環境。環境在文學上影響非常利害。在上海的人，作品總提着上海的情形；從事革命的人，講話總帶着革命的氣概，生在富貴人家的，雖熱心於平民主義，有時不期

然而然的有種公子氣出來。一個時代有一種環境，就有那時代環境下的文學。環境本不是專限於物質的；當時的思想潮流，政治狀況，風俗習慣，都是那時代的環境。作家處處暗中受着他的環境的影響，決不能夠脫離環境而獨立的。即使是探索宇宙之秘奧的神秘詩人，他的作品裏可以和他的環境無涉——就是並不提起他的環境。但是他的作品的思想一定和他的大環境有關；即使是反乎他那時代的思潮的，仍舊是有關係。因爲他的「反」，是受了當時思潮的刺戟，決不是憑空跳出來的。至於正面的例子，在文學史上簡直不勝枚舉。例如法國生了佐治申特等一批大文學家，他們見的是法國二次革命與復辟，所以描寫的都是法國那時代環境下的人物。申特雖爲了他的革命思想，逃到外國，可是他的作品總離不掉法國那時代的色彩。舉眼前的例；我們在上海，見的是電車，汽車，同的可算大都是智識階級，如說小說，斷不能離了環境，去寫山裏或鄉間的生活。英國詩人勃恩斯(Burns)的田園風景詩，現在人說他怎樣好，怎樣美麗平靜；十九世紀末作家都寫都會狀況，有人說他們墮落：這都是環境使然。又如十九世紀末有許多德國人，厭了城市生活，去描寫田園，但是他們的望鄉心一看便知。這就是反面的例。可見環境和文學，關係非常密切，不是在某種環境之下的，必不能寫出那種環境；在那種環境之下的，必不能跳出了那種環境，去描寫出別種來。有人說，中國近來小說，範圍太狹。道戀愛，祇及於中學的男女學生，講家庭不過是普通瑣屑的事。談人道祇有黃包車夫給人打等等。實在這不是中國人沒有能力去做好

些的。這實在是現在的作家的環境如此。作家要寫下等社會的生活，而他不過見黃包車夫給人打這類的事，他怎樣能寫別的？

(3)時代。這字或是譯得不好。英文叫Epoch，連時代的思潮，社會情形等都包括在內。或者說時勢，比較近些。我們現在大家都知道有「時代精神」這一句話。時代精神支配着政治，哲學，文學，美術等等，猶影之與形。各時代的作家所以各有不同的面目，是時代精神的緣故；同一時代的作家所以必有共同一致的傾向，也是時代精神的緣故。自然也有例外，但大體總是如此的。我們常聽人說：兩漢有兩漢的文風，魏晉有魏晉的文風……就是因爲兩漢有兩漢的時代精神，魏晉有魏晉的時代精神。近代西洋的文學是寫實的，就因爲近代的時代精神是科學的。科學的精神重在求眞，故文藝亦以求眞爲唯一目的。科學家的態度重客觀的觀察，故文學也重客觀的描寫。因爲求眞，因爲重客觀的描寫；故眼睛裏看見的是怎樣一個樣子，就怎樣寫。又因爲尊重個性，所以大家覺東西儘是特別，或不好，不可因怕人不理會，就不說。心裏怎樣想，口裏就怎樣說。老老實實，不可欺人。這是近世時代精神表見於文藝上的例子。

(4)作家的人格。Personality。作家的人格，也甚重要。革命的人，一定做革命的文學，愛自然的，一定把自然融化在他們文學裏。俄國托爾斯泰的人格，堅強特異，也在他的文學裏表現出來。大文學

家的作品，那怕受時代環境的影響，總有他的人格融化在裏頭。法國法朗士 (Anatole France) 說，『文學作品，嚴格地說，都是作家的自傳……』就是這個意思了。

以上是西洋人的議論，中國古來雖沒有這種議論，但是我們看中國文學，也拿這四項做根據 第一，中國文學都表示中國人的性情：不喜現實，談玄，凡事折中。中國的小說，無論好的壞的，末後必有個大團圓：這是不走極端的證據。關於人種一條，可以說沒有違背。第二，環境更當然。中國文學的環境，自然都是中國的家庭社會。第三，時代的關係在中國似乎不很分明。但仔細看，也有的。講舊文學的人說：同是賦，兩漢的與魏晉的不同；同是詩，初唐盛唐晚唐也不同。李義山的無論那一首詩，必不能放在初唐四傑的詩中。他們的詩，同是幾個字綴成，同講格律，祇因時代不同，作品就迥然兩樣。世說新語的文字，在句法與文氣上都與他書不同；宋人語錄亦如此，與水滸不同，與宣和遺事又不同。這都可以說因為時代空氣不同。非特思想不同，文氣，格律，也有不同。可見時代的影響，也很利害。至於人格，眞的作家，不是欺世盜名的，也有他們的人格在作品裏。所以文學與人生的的四項關係，在中國也不是例外了。

文學與人生的簡單的說明，不過如此。從這里我們得到一個教訓，就是凡要研究文學，至少要有人種學的常識，至少要懂得這種文學作品的產生時其地的環境，至少要了解這種文學作品產生時代的時代精神，並且要懂這種文學作品的主人翁的身世和心情。(選松江演講錄)

文學上各種主義

加藤朝鳥著　望道譯

自然主義、寫實主義、理想主義、象徵主義、

文藝上什麼主義，名稱很多，解說也不見得一致；正像千源萬流畢呈眼底，什麼人也要眼花撩亂，現在只把理想主義、寫實主義、自然主義、象徵主義等等來下一點簡單的說明。

觀察這些主義，最好從文藝三個要素出發。所謂三個要素，就是(一)題材；(二)作者；(三)作品。(一)題材，就是要描寫的東西；(二)作者，就是描寫的人；(三)作品，就是描寫出來的東西和讀者，因爲這三種要素底關係，有種種不同的形式，因此就顯出種種主義。

理想是怎樣的東西？不消說，就是人類希望他如此的對象，不管實際的世界怎麼樣，描寫的時候，作者只管照自己底意思變更事實描寫出來的。例如：德川時代有一個小說大家叫做馬琴，馬琴底理想『善必昌惡必滅』，他底小說就顯示着這勸善懲惡主義，所以實際的世界雖然很有反對的現象，雖然很有惡反而昌善反而滅的事體，收入小說裏面的材料，却總是善必昌惡必滅的。這同作帶了色眼鏡去觀看世界，世界幾乎沒有兩樣。我用色眼鏡來比方過了，現在就順便將作者比作凹凸鏡，那就像這個圖：題材、作者、作品。



（理想主義）

（寫實主義）

（自然主義）

這三個要素都在一直線上；從題材發出來的光，通統注在作者這凹凸鏡，成爲作品映到讀者眼裏，所以鏡片如果是靑色，作品就顯出靑色；鏡片是紅色，作品就變成紅色；無論怎樣，總染着作者底色彩，這就是所謂理想主義的文學。這種文學，作者如果是偉大的人物呢，固然可以做出供給人家誦讀的作品；作者倘若不是大才，像是齷齪的鏡片，那就終於做不出好的作品，——一定只有汚了題材的作品。

所以理想主義的文藝，必須作者底理想能夠指導那時代才行——不然，理想毫無權威，那就糟了。從理想主義這個糟的缺陷裏鑽出來的，就是寫實主義。寫實主義的文藝像這個圖一樣：題材、作品、作者、

三個要素並不在一直線上，却恰成了一個三角形。作者只個鏡片裏面鍍着水銀，從題材發出來的光線，都把彼毫無存心的反射到作品上去。

就日本文學史上說起來，從坪內逍遙博士在明治十九年做出『小說神髓』之後，馬琴一系的勸善懲惡的理想主義，就被攻破，寫實主義的大旗就插在空中招展。

但是寫實主義，也不是沒有弱點，不錯，理想主義那樣帶了色眼鏡看東西的弊病是沒有的，作者將題材毫無存心地替我們正直描寫出來，也是可以感謝的，但是作者果眞能夠絕對地極度地毫無存心麼？就使說作者能夠絕對地，極度地毫無存心，作品能夠描寫得同事象分毫不差，這又何必借重作者的手呢，那就祇要去看自然景色就夠了，譬如繪畫，那就照相比什麼還好了。隨便什麼繪畫總不及得照相這樣忠實地眞實地，毫無存心地把事象傳達出來；這樣只消有了照相機，便米來（Millet 1814-1876 法國畫家）也不足取了。這就是寫實主義的弱點。

為彌補這弱點纔顯出來的；這是自然主義作者，絕對主觀的做不到，絕對客觀的也做不到，這是理想主義和寫實主義底弱點底所在；要除去這弱點，自然只有樹立主觀和客觀融合的，就是注重作者實際經驗的一種的新主義，世人常把自然主義和寫實主義看作一樣東西，但照這圖看來，明明有差別的；寫實主義注重純客觀的，自然主義注重純經驗的。

理想主義，寫實主義，自然主義，這三種主義，我已跟着彼等遷移的次序，約略解釋過了。可是自然主義作品上附着的是什麼趨向呢？附着作品和題材越發接近的趨向；作品，作者，題材三要素更向融合的境況裏去了。

我們要把這融合底最後的境況，叫做象徵，爲什麼叫作象徵呢？這怕是賢明的讀者腦裏一定要有的疑問，但要解釋象徵，必須從別方面出發，請讀者稍微等一會兒讀到本論最後的時候自然會明白的。

誘起文學興味最原始的東西，是什麼呢？就是比喻；把無情的草木巖石山崖等等都付與一副人間底豐姿，灌注一脈人間底情緒。譬如我們看見戴雪的竹林，滴冰的枯葉，覺得觸動一種逆境底情愫，波起比喻的文學興趣。所以在文藝上，比喻占很重要的位置。從前有些時代，幾幾乎以爲有了比喻就算盡文學底能事。比興詩等，許是這樣的東西；『古事記』裏面也頗頗有冗長的比喻。還有那有名的『宣名』(Norito)等等，差不多可以說是一部比喻，便翻開彌爾登(John milton 1806-74 英國詩人)底『失天國』來看，(Paradise Lost)也在在有一個大的男子把北極的大山底大樹底大枝拿來做手杖等等冗長的比喻。

這種比喻，我們且把彼分作明喻和隱喻兩種。明喻，譬如說『春野豔如錦。』被比喻的就是『春野，』取來作比喻的就是『錦，』都明白流露在文章上面；隱喻，却將被比喻底主體隱在文章背面，文章上只寫出

『如錦』譬如『枯葉滴冰』就是一個漂亮的隱喩底例；這種文章，並不只描寫從枯葉上滴瀝着的冰水，在這背面，却可以觸起我們想到順境逆境底況味。

這里，却有一個很重要的問題，就是明喩和隱喩注重在作比喩的東西和被比喩的東西兩種東西的哪一種，原來比喩所注重的，是這被比喩的主體，譬如『春野豔如錦』，『春野』是主，『錦』是客。但是主客的關係，進到隱喩上就和明喩不同，客底方面雖然仍舊是客，却是成爲一個很注重的客，顯見在文章上面了。換句話說，就是比喩底度數越進，主客輕重的差別越小了。到了最後的極致，就進到作比喩的東西和被比喩的東西完全不能認出差別的一境，在這一境，就是象徵底誕生地。譬如英雄末路，象徵化（就是Symbolire）作櫻花落，櫻花和英雄之間，就沒有什麼主客底差別。到這英雄就是櫻花，櫻花就是英雄的一境，於是象徵味就湧見出來。

俄羅斯底作家安特來夫(Andre jev 1871-1919)有一部『紅笑』(Red Laugh)讀者想必早已曉得。這就用紅的天空，紅的雲象徵戰爭底慘淡的作品；決不是單純的明喩，也不是喩隱，却是主客渾融的狀態。

話要回到原處了，自然主義，雖然是主客兩觀融合，但自然主義的趨勢，順性進到極致的一境，必定不但是作者和題材融合，就是讀者也要牽入一個混融的狀態中。

就是朋友交誼說，也不是一樣麼？兩面專門提高理想，互相標榜底朋友；專門附和着客觀的唯物的徵逐過去的朋友；這些，我們胸中總覺得不妥貼的。這就是理想和寫實底兩派。若是把自己的經驗切實給我們，那我們就可以信用佢；如果再進一步，把我們的經驗，融合一氣，同甘苦，共患難，不分你我地向前進取，那是怎樣歡喜的事呵！新創造，這就顯見了。（選覺悟）

自然主義的中國文學論

李之常

(一)

新時代曙光雖然透入中土，然而領受洗禮的人太少了；社會改造底呼聲雖然發動，然影響所及，未免太小了！白話文學噴其火燄，雖然將不合理的舊有修辭，束縛思想的形式燒毀得完了，然而優美的成績未免太少了，很多作品底感動力也未免太弱了！一面濫污作品依然盛行，膚淺作品觸目皆是！細推其故，除作者以游戲的態度揮毫，徒造罪孽，應當痛闢外，其主因爲過於重視作者自己的個性，未曾注目中國今日作者應當奔赴的傾向；所以無修養的作者底作品墮於淺膚，有修養的作者底作品，雖然表現得比較優好，然而多不顧民衆，使情田枯槁的民衆少所感染，徒申展作者個性，然與時代少關連，與環境不適合，其結果不過成爲雄麗的詞句和玄幻的空想底結合而已，那能作時代底推進機照澈社會底X光線，盡文學底使命呢？很多作者以爲不如是，不能創作不可思議的高美作品，完成玄妙莫測的文學。實則不免有爲世外桃源，社會活動底贅疣底危險啊！中國今日文學的寂寞，粗惡製作底紛紜，又何嘗不是由於此呢？

我們要是仍然不加反省，恐怕文學之花在中國難以吐苞了！

國人向來多持不計較主義，「優哉，遊哉，」翻過了一大部分生命底書，軍閥反一天比一天專横，官僚盡

情羅掘，禮教施其毒燄！ 今日新思潮之興起，無異乎說是計較的西方文化之替與。 獨文學改用白話之後，任其自由消長，不加詳細的計較，於是一般作者馳騁夢想，歌吟風月，以鳥夢花魂，幻想之國，虛無之境作主要的材料，能使民衆感得眞切，與奮嗎？ 廿世紀我們努力底主潮是否社會組織和人間關係底改造？換一句話說今日底時代，就是戰鬭的時代，站在時代潮流上的人，就是火線上的戰士，今日國人底正當人生觀就是猛烈底向前要求底戰鬭底人生觀，今日底文學是否應當超然獨立而不參與戰鬭呢？ 這不是我們應抱的殷憂嗎？ 我們可以不樹立正當的傾向，使我們共同奔赴兼程而進嗎？

今日要將中國澈底改造，則不可不有一大部分人格端正的努力去運動，對於無產階級，尤應與以充分刺戟和宣傳。 宣傳是改造底利器，否則理想難實現了！ 要想有多數人努力運動，非大家具有充實的感情不可；要想大家具有充實的感情，則非文學不爲功了。 我在我底支配社會底文學論（文學旬刊上）中，已詳言惟革命的文學——飽蓄熱情和酸淚的文學——能負這個重任：因爲中國是文學盤踞的古國，民衆嗜好文學已有長期底歷史；而且文學是感情底結晶，傳達感情底利器，能使人覺悟而感情燃燒，況文學已在革命事業上收穫了顯著的成績呢！

（二）

中國古典主義文學雖將泯滅，然而近來有一班青年頑固人大唱崇古之議，更加上「快活」，「禮拜六」，

「星期」「小說新報」「半月」一流的濫汚出版品使今日中國底文壇潰敗不堪！質言之，則古典主義餘毒猶存，游戲主義的文學仍極充斥，若不大大提倡文學上今日應有的正當傾向，指引迷途，力挽頹波；反而一味高唱與環境無益之發揮個性說，極端自由說，則新文學底前途未免太令人悲觀了！文學底爛熳之華怕也含苞而舒吐喲！文學支配社會底切望怕也成爲幻想喲！

在不顧時代環境的文學作品盛行的時候，大呼以革命爲文學傾向，固然有些好處，比較八面光的主張已好得多，倘無具體的建設，仍難有好結果。民國元年，一般自稱爲革命元勳的人物一躍而登舞臺，演奏「文明新戲」，毅然以擔負社會教育自命，其結果則排演一些膚淺的戲劇，橫插一些教訓式的演說！文壇上儻僅有以革命爲傾向的呼聲，而非具體的建設，也有復蹈放轍的危機喲！即有表現得好的，然未必能適於理智久被桎梏，感情久被抑制的國人，即或有些好處，又焉能普遍的盡量培養國人戰鬬底情緒，充分完成文學底使命呢？所以我覺得爲新時代底促臨計，爲適應環境計，爲掃除粗劣作品計，爲完成文學今日底使命計，則今日底中國文學非西方化不可。

西方各種文學主義底代興，並不是偶然的，由一人任意一呼風靡一時的；而確是歷史底產物，時代底馨甯，環境底產兒，唯物的，必然的。所以文學的內容是隨時代環境消長的。歐洲十七八世紀貴族專橫，所以文學也成爲「貴族文學」，讚美君主，欣慕古昔黃金時代，崇拜英雄，衒耀才華，尊重形式，故至十九世

紀法之盧梭高呼「返自然!」思想卽變羅曼主義勃興，熱情傾瀉，釀成法國底大革命，推翻古典主義，然蹈入幻夢，理想終不能美化實現。十九世紀中期，自然科學漸漸發達，遂成科學萬能之局，唯物之論大昌，哲學上亦開實證主義之生面，更影響於藝術，於是近代文學之主潮，新時代之福音底自然主義以興，再現自然，揭露社會與人生底病的眞象，影響幾個古國底再興，俄國第四階級革命亦賴之而成！近來文壇上雖有新羅曼主義底反響，象徵主義，神秘主義，唯美主義以生，然各派錯綜，尚未一致。

歐洲文學既發百年支配於主義之下，收穫過很多成績，作品優美，並未因持主義而減色；中國文壇於今又蹈入混亂底迷途，那麼，想起中國文學底沈痾，開新時代之門，則今日不可不毅然決然採用西方已經有成績的過程！那麼，還是從羅曼主義對呢？還是從自然主義對呢？還是從新羅曼主義對呢？據抱月所舉：

羅曼主義 ｛
- 情緒的
- 自然的
- 理想的
- 自我的
- 中古的
- 神祕的

然時代已去，今日科學昌明，知幻夢無與現實中世底崇拜，熱英雄主義已不適宜，只好棄之而他適了。

新羅曼主義使人們張開靈之眼，使人們伸其靈之翼翱翔於天空。新羅曼主義與舊羅曼主義不同的就是前者經過自然主義之洗禮，而中國既未經過自然主義底過程，人民又醉生夢死，更導入夢想的黃金世界，則戰鬪潮難以有洶湧澎湃之一日了！ 託爾斯泰在他底什麼是藝術？一書中謂『什麼是「美」？』一基本問題經過千百學者一百多年的討論，依然是個謎語；那麼，唯美主義使人們耗費心血，去表現不可確知的「美」，未免太不值得！ 況且現在人們衣食住底問題尚未解決，那有閒工夫來從事唯美主義底文學呢？國人情田枯槁，今日非客觀的描寫現實底醜惡和病狀，使國人明瞭現世，使他們興奮不可；則我們拿自然主義來作革命文學底具體建設；以人生的描寫，肉的醜的，眞切的，平淺易解的文學去培養人們個人解放和爲社會而戰底勇氣，而且使人們由現實發見眞理；還有什麼可以異議呢？

（三）

自然主義和寫實主義分別很小，不過是性質上的分別。 自然主義是幾種傾向風格底概括的稱呼；自然主義底輪廓確乎是不易定，類別是很多。 而且羅曼主義又含有「自然的」分子，盧梭，華芝渥斯都爲兩種主義底先進。 據布蘭兌斯所舉的，有華芝渥斯底愛慕自然的自然主義，自然主義的羅曼主義，雪萊底根本的自然主義，司各得底歷史的自然主義，和擺崙所顯示的；然有同時又有羅曼主義的，但是與本文所推薦的左拉等底自然主義有單複之別，這是不可不注意的。 有人以爲自然主義是羅曼主義底延長，

那是誤解，我們將兩者底內容比較一下：

羅曼主義	自然主義
空想的	實現的
主情的	主智的
爲藝術的	爲人生的
精神的	物質的
主觀的	客觀的
技巧的	無技巧的
奇異的	平凡的
韻文的	散文的
游戲的	嚴肅的

照這個表看來，自然主義確是羅曼主義底反動，掃除破壞自然的成分，客觀的表現自然。自左拉建立自然主義後，內容愈形擴大，愈形複雜，演成抱月所作的構成論表。描寫底目的題材爲：

- 眞
  - 社會問題—個人解放—根本道德問題等
  - 科學
    - 心理學
    - 生理學
    - 進化論
  - 現實
    - 赤條條—獸性—醜
    - 肉感的
    - 卑近的
    - 平凡的
    - 自然物的

至於描寫底方法態度，固然是客觀的，然而兩派彼此略異的地方：

一、純客觀的—寫實的—本來自然主義 } 消極的態度 } 統一目的—眞

二、主觀插入的—解釋的—印象派的自然主義 } 積極的態度

本來的自然主義爲左拉所創，莫泊三，佛羅貝爾等人底作品屬之，印象派的爲龔古爾三兄弟所創，先者以得純客觀的現實爲目標，後者則表現從自然所得印象。兩者雖然不同，然實際上也沒有多大分別，

不過是作者心境接收事物時主觀思念底態度強弱不同，雖然不同，而兩者亦無衝突。左拉自己也說，『藝術底作品是貫通氣質所見的自然底一角』。

至於自然主義底文學作家能不能露出自己面目底問題，當然能不露面目還是不露，但露出自己面目來的時候，必須謹慎不要喪失了客觀的描寫。左拉，佛羅貝爾，莫泊三，史特林堡底作品中，都曾顯過自己的面目；屠格涅夫，都德尤其很些。

（四）

要斷定自然主義今日在中國是否全體相宜，不如分析的討論一下，或者能使讀者有些生同一的感想。國內文壇文作近愈蹈入空想和教訓，少有重視知覺和感覺，對於自然作冷靜的觀察的，描寫甜蜜的戀愛的作品很多，忘記了人間底黑暗，痛楚，則新文學不過是一種新貴族文學，與多數國人無與，與第四階級尤其隔絕！我們可以不警惕嗎！然自然主義，經過了科學陶成的文學，以冷靜的理智，求自然底眞；以客觀的事實爲本位滲鎔作者底理想於事實之中，拋棄空想的精神界，而著重物質方面，無技巧的表現現實，作心理上與生理上的科學描寫，所以注重觀察自然，而加以剖解，其結果必使描寫黑暗，醜齪底眞象，注重個性與周圍底描寫，而爲文學開一新國，風靡全歐！自然主義底作品使人們由現實見出眞理，由客觀底事實產生感情，比較空想的和教訓的作品何如呢？傳達理想和感情的利器，社會改造底發動者捨自

然主義底文學還有什麼呢?

自然主義既著重眞實，則文學與人生完全緊緊地擁抱了！ 今日文學底產牀不是桃源而是人間！新文學中，除了少數素有修養的作家底作品稍有建白外，其餘則滿紙風花雪月，美麗的幻夢，世外的桃源，而近日仍有高唱爲藝術底調子，眞趨入迷途了！ 況且中國軍閥專橫，官吏害民，財閥顯赫，國人困於水火之中，則制度改造，爲目前不可緩之圖，那麼，以社會問題作材料底自然主義，不止可以化除一些不合時宜的濫污作品，而且無異乎是革命文學底建設論了。 如易卜生底社會柱石，屠格涅夫底獵人日記，龔察霍夫底奧蒲羅摩夫，陀斯妥夫斯基底罪與罰和貧困的人，託爾斯泰底戰爭與和平，[illegible]特林堡底結婚，豪勃特曼底日出之前與織工等等。 而且自然主義底效果，今後且方興未艾呢！ 我們中國可以自絕於富有希望，在現實上發現眞理，社會改造底衝鋒隊嗎? 反對提倡主義的人，不要忽視了社會眼前的問題，人們衣食住底問題，和國人沒有閑工夫作不可捉摸的事情的現況！ 我不禁爲困頓顛沛的國人請命了！

(五)

文學與歷史、哲學、雄辯等科的分別，在乎是否創造的，文學爲創造的，後者爲非創造的，用不着是否美底表現來作分別底樞紐，「美」與自然主義沒有什麼關係，自然主義所表現的，所視以爲標語的是「眞」，「眞」是自然主義底生命，把人類外表的遮飾剝去，以極嚴肅的極眞實的態度去描寫內部之眞，就是人類

底醜惡，社會底病狀，所以自然主義底刺戟性最强最有力。 自然主義底目的是刺戟與奮擴充人們底感情表現人間實況解放個支配社會有作用的有理想的；並不是自然底攝影，使人們娛樂消遣的，所以說自然主義底生命是眞，描寫現實而超現實，滲着理想的具體結晶，實現希望的使者，並不是簡單底東西呵！反對中國今日採用自然主義的人也不可不在此點上思量喲！

左拉在他著的「酒店」底序上說『我的作品會辯護我。 我底書是「眞」底書』「眞」是文人不可忽視之點，自然主義底精神是眞，不以主見去補削自然，自己不說在哭而能使讀者不自禁的哭，比較一些說假話的文豪，「無病呻吟」，僞哭僞笑好到什麼田地了！ 左拉以爲眞的書即能爲他辯護，眞的確！ 假哭不止不能引人哭，反使人失笑；假笑不止，不使忘現實而愉快，反使減少戰鬭底勇氣呵！

我說過文學是與時代環境一同蛻變的，比方左拉底作品已有非物質的傾向，易卜生先作羅曼主義底作品然後自然主義，後進而歸新羅曼主義，經過三期：

第一期，羅曼主義——如戀愛喜劇。

第二期，自然主義——如社會柱石，木偶底家，孳鬼。

第三期，新羅曼主義——如建築師，海上夫人，我們蘇生的時候。

而且新羅曼主義是經過自然主義底鎔化而產生的。 日後時代變遷，中國現狀改變，文學自然也要

改變面目的，而且今日文學底內容依然時時常加進新的份子。中國今日應採用自然主義，是就中國需要上立言的，不是像僅盲從主觀而主張某某主義爲至上的主義底不正確的話。而且很希望中國文壇能進化，使人們感得苦惱覺悟到自然底現代精神，進而歡暢愉快呢！而且也不固拒文學別方面底發展呢。

要自然主義文學在中國能奏大功效，當然靠創作家底努力，翻譯家努力，批評家努力。中國濫汚作品和玄想文學充塞，混亂不堪，要想轉移風尙也不是容易的事，必須多多努力於翻譯事業，方易使中國今日文學漸上正路，一方面當然是介紹自然主義和科學的文學批評底理論和歷史，再對於濫汚作品必須嚴重批評，否則頹流所蕩，不知要論陷多少國人啊！

（六）

中國文學批評壇未免太寂寞了，太少有人在這一條路努力了！中國今日文學批評論也沒有具體的建設——歐洲文學批評差不多是與文學主張俱變的。歐洲往昔曾將批評專作「指摘」用過，後來更進化到運用同情，對於作品嚴密公平的科學的批評。中國今日底文學批評底建設確是急需不可緩啊！

歐洲古典主義時代，批評者均以規範法則批評作品，以自己的偏見作準則而已。十九世紀，羅曼主義與文學批評亦因之煥然一新，以公平無私的態度作同情底批評了。然十九世紀後半期，鐵奴（Taine）

繼聖鮑(Sainte Boure)之後建立極有秩序的科學的，純客觀的批評之幟！他和左拉一樣，從「決定論」出發，以科學的精神，應用到文學批評上去，他認為一國底文學是從一國底環境必然產出的，一人底文學也是從他底周圍產生出來的。 近又有「印象批評」然是一種主觀的批評，中國今日文學儘採用自然主義，則科學的，純客觀的批評今日互相需要而不可離了。

鐵奴在他的英國文學史底序上主張作品是下面三個力必然產生出來的！

A，人種　作者先天的遺傳性質，氣質和體格底不同。

B，周圍　由氣候風土物質的與社會的周圍而成的地方色彩。

C，時代　卽從前歷史上發達的文字，波對影響到新時代底文學，而且文學總是時代底產物。

想到中國自然主義勃興，想文學批評科學化，均非提倡純客觀批評不可。 我們都要努力呀！（選文學旬刊。）

文藝上的新羅曼派

馥泉

從晚近文藝上看起來，那唯物的自然派底全盛期，已經成了文學史上過去的事實了。　晚近文藝底傾向，是從現實向理想，從人生底客觀的描寫向主觀的方面了。　從前世紀底末葉起，科學萬能底迷夢漸漸覺醒；同時，那文藝上只依賴人類底淺薄的而且有限的直接經驗的傾向，也熄滅了火了。　『開始努力於觸着那比目前的人生現實的生活更深遠而潛在那奧底裏的不可知的東西（The unknowable）了』。　為自然主義的人生觀底幻象消滅（Disilinsionment）所消滅的羅曼斯（Romance）底幻影，現在又復活了，——而且比從前更深刻，更有意味。　現代的人，要比那靠自然科學來闡明的世界更進一步，去探求那未知的神祕境裏的意義。　但現實（Reality）和羅曼斯，並不是正相反的；實在現實底深奧處，存在着真正的羅曼斯和驚異的呀。　現代的羅曼斯，並不和從前的一樣，是根據於現實感的理想境的。

羅曼派的情緒主觀的文學，表面上看來，是把自然派文學克復了，——實際上，卻仍是綿綿不絕地傳着的。　且舉個實例罷。　自然派文學全盛期間，英國底拉法爾前派（P R B）、耽美派、史蒂芬生 Stevenson 底作品和法國底詩界，都是主張情緒主觀的文學的。　現在，趁着時代思潮，壓倒了自然派，從新抬起頭來。　這傾向，有稱為新理想派，有稱為新羅曼派，——但這只是在不同的觀察點，對於同一的文藝底

傾向所附的不同的名稱罷了。

這新羅曼主義(Neo-Romanticism)的名稱，並不是總括最近文藝底全部，只是對於歐洲最近文藝界裏的一個主要傾向所附的名稱。 此外還有新擬古主義(Neo-Classicism)，本然主義(Naturism)等種種主義，但從現代文學全體上看來，不占重要的位置。 最初自然主義，自己稱爲『解放的自由的藝術』但後來不知不識之間，也落了一種模型坑裏。 所以自然主義衰滅之後的最近文壇，都不爲什麼成見或主義所拘束，極力發揮天賦的個性和獨創性，所以弄得十人十色：這一點也是新羅曼主義底一面。

新羅曼派的文學，是發於那晚近思想界最顯著的現象『靈底覺醒』的文學。 『借某詩人底話來說，是踏過物質界走到夢的國裏，在那面走着黃金的路，浴身於琥珀色的光裏的性質的文學。 英國底西蒙斯(Arther Symons)，下面那麼說明這變遷，——人們底思想變遷着，同時，文學底眞髓和形式也都很變化。 在物質底考察和調盤裏，世界上對於靈的方面是飢餓得許久了；所以現在爲了靈底復歸，便產生新文學了。 就是眼睛所能看到的世界，却不是現實，所不能看到世界却不是夢的意味的文學 (原文省略，Symons, The Symbolist Movement. P 4)』

晚近的新文藝，『是暗示人生隱着的一面，把那眼睛所不能看到的自然眞相用了具體的東西來表現，使這東西結晶而且象徵化。』

但這神祕夢幻的文學，不是十九世紀初頭的羅曼派那樣醉於夢幻的空想境裏的。這是經過現實底苦經驗而且為科學的精神陶冶過的文學。同是神祕，卻不是羅曼派那樣由於夢幻的空想而出的，是經過近代底懷疑而更進一步的。同是主張主觀底威權，卻不是羅曼派的擺倫主義(Byronism)那樣狂熱的，是用極沈靜的態度來努力觸看那不可知的微妙的『或物』(Something)。所以『從前的自然派時代，可以看做只是修業時代，為得到那更深大的「人生底批評」的準備時代。』

近代文藝最顯著的代表者易卜生(Ibsen)一生底著作，很可看出這變遷底徑路來。他初期的作品都帶着羅曼派的風格，有個批評家，把那時的他看做愛倫休爾戲(Oelenschlegee)底模倣者。一轉變，到了『戀愛喜劇』(Love's Comedy)，是描寫那『青春底美夢破了而終於結婚底悲慘的末路』的了；從此之後，他是專門描寫那現社會底缺陷和醜穢的理實生活了；『傀儡家庭』(A Doles house)，『群鬼』(Ghosts)和『社會底棟梁』(The Pillars of Society)，都是這第二期底代表的作品。再一轉變，從創作『海上夫人』(Lady From the sea)的時候起，到做那最後的作品『我們死後再生時』(When we Dead Awaken)的時候為止，他底作品，都是神祕的傾向很為顯著的。

『自然派和科學者一樣，把事實單當做事實來給我們看』。自然派，在於呼醒那醉於夢幻和空想而疎却目前底事實的羅曼派，是有功的；但也只此為止了。譬如拿一朵花兒，羅曼派只是看做美麗而且可

愛的東西罷了；自然派却從客觀方面和科學方面來觀察，說這是植物底生殖器毫沒「詩的」意味的；最近主觀主義的文藝，是拿事實做基礎，却更進一步去努力找尋那花底根本的意義，『這事實底裏面底裏面所潛藏着的神祕的方面也去找尋，而且想以銳敏的強烈的主觀底力來直感這事實底眞髓精神。』

自然主義對於現實的精緻嚴密的觀察和研究，是有極偉大的功勞的。　較近的思潮，是經過了這自然主義的修業時代的新羅曼主義；是經過了自然主義的超自然主義。　同羅曼主義所不同的便在於有那和自然主義相共同的現實感和科學的觀察。　『所以最近的新文藝，描寫實人生底某物，却不爲實人生底事實所束縛；描寫超自然，却不是外於實人生的文藝。』　『新羅曼派，常常喜歡用那神祕的色彩和象徵的筆，——但到底這也不過是爲暗示那深深地潛藏於實人生裏面爲某物的手段。　自然派底物質的描寫，到底不能達到這目的的。』　現實主義的文藝，只是描寫那觸着耳目的實生活底表面；新羅曼派，却要直感那實生活裏大家所看不到聽不見的某物。

『不消說，文藝底本義，是在於能感動，不至於能考慮。』　自然派是滿足於使人們去考慮的文學的，這不過是迷於科學萬能底幻夢裏的人底謬見罷了；所以不能透徹的，而且沈溺在懷疑底苦悶中了。　沒有使人們去考慮的分子的羅曼派，當然不能使近代人滿足；新羅曼派，是通過了使人們去考慮這一步，而進到那感動人們這一段更深的地步。　人生底悲慘的事實裏所伏着的可怕的而且不可抗的運命，常常任

意顛倒我們要只是把日常的平凡生活照樣描寫出來暗示這運命，到底是不能感動讀者的。因此便須用那超自然的材料了。而且要傳達那近代人心裏底不可說的深深地鎖在暗愁悲哀裏的微妙的消息，是不能不用神祕象徵的筆的；——從前愛利奧脫（George Eliot），梅萊狄斯（Meredth）和巴爾蓋（Bourget）底心理描寫都難免『隔靴搔癢』之感。先把讀者拉到空靈縹渺的境裏，使渠陶醉，戰慄，在這一剎那便會使讀者直感到『或物』。破壞一切習慣、權威、信仰、和理想，而進於虛無境裏，最後又歸到梅特林（Maeterlinck）所說的『沈默』裏，那面只剩了深深的暗愁悲哀的情調。只在這『沈默』裏，才有近代人心底最深的意義。要進到這種境地，那從來的直接經驗是不與的，神祕的色彩和超自然的材料成爲不可缺的了。

『晚近的作品裏，描寫那極其不自然的東西和異常的場合的很多；——但是像作家所想的那樣，把讀者拉到空靈縹渺的境裏，把這不自然使得不感覺到是不自然，這一點不能不承認是羅曼的作品底特長。』

且就戲劇來說。從前莎士比亞（Shakespeare）底作品裏，對話底大部分都是無韻詩（Blank verse），而且所用的言語也都是很誇張的詩歌的；不但人物事件是不自然，異常，就是對話也是很和實際不同的。和近代底散文劇中的自然的，寫實的言語相比，實是相差得很厲害。但到了晚近的神祕劇，

像梅特林亞當（Villiers de L'Isle-Adam）底作品對話和人物都是離實際很遠的敍情詩的不自然的東西。『梅特林底戲劇，像是同對話相應相調和一樣，劇場方面也弄得很堂皇精巧的。用意於把那伶人所用的言語和周圍的劇場這三者都用巧妙的調子來感動讀者底情緒這一點，是很像華格納（Wagner）底歌劇（Opera）的。總之這些不都只是同莎士比亞底戲劇底場合一樣完全在於把強烈的感動給與看客使看客戰慄恐怖倥傯，歡喜，在那一刹那，便使直覺到嘴所不能說眼所不能見的人生底「或物」的作者底手段嗎？』

文藝底對象是人生；至於文藝上所用的材料，是不必管的。從前的自然主義限定只取材於現實生活底事實，這是和建築底材料只於限石材而說木材便不與一樣，都是完全沒意味的偏狹的話。『說到晚近的文藝底材料，像梅特林底某作品取材於純然的神祕夢幻的古傳說之類；或者像安特來夫（Andreyev）描寫那醜惡的現前的事實：這種事情是什麼限制都不要的。主要的是在於怎樣處理和怎樣安排那材料的問題。所描寫的，是不是實際底事實，是不成問題的；創造成的東西，能不能同事實一樣地生氣躍動着現於讀者底眼前，却是問題。』要不是描寫那作者底耳目所及的事象，那便不是對於實人生有意味的文藝：這只是迷於近世的現實主義，科學萬能主義的僻見罷了。『總之新羅曼派，是不執着於現實又不離於現實的文藝。那作品裏所描出的事象，是暗示那潛藏於事象底裏面底裏面的「或物」底

象徵。」

左拉(Zela)一派底主張，是把那事實照樣描寫出來；實際上，這到底是不可能的事情。這有兩個原因：第一，事實裏總有想像底分子走進去的；第二，因為把那從起源到結果的事實一點不洩漏一點不相差地描寫出來是做不到的，所以作者便須Eliminate，因此不能不成為同實際不同的東西了。左拉一派底主張，在這一點便有矛盾和缺點；所以他們底作品便不能同那所主張的一樣了。但是左拉一派底物質的描寫論，在於掃清那從前羅曼派空漠的；實感不充實的文學這一點，不能不承認是很有功績的。

從上面所講的看來，從前的莎士比亞是很偉大的。莎士比亞底戲劇，都取材於古史野乘之類或者荒誕無稽的傳說，來描寫人生底現實的。他底作品裏，不但不自然的和獃笨的偶發的事情很多；就是鬼怪等超自然的東西和精神上的變態底狂亂，都是常常用的。他所描寫的福爾斯泰夫(Falstaff)、珂遼雷約斯(Coriolanus)、李却特三世(Richard)、李亞王(King Lear)、都是異常的人物。他底四大悲劇裏面，只有毅綏羅(Othello)稍稍不同，其餘的三者都是超現實的。從近代劇裏來說，這些都是同易卜生底海上夫人以後的作品裏很多不自然的地方相同，是因為那樣求實生活底不可知的方面和人心底秘奧的必要而來的。『莎士比亞常常把那叫作狂人的變態用到戲劇裏去，是描寫那人間底實際生活而不失那Verisimilitude；而且相信為暗示那神秘幽異的境地而描寫狂亂是唯一的方便法。對於莎士比

亞底戲劇裏的超自然的分子，例如鬼怪這些東西，許多學者都有種種說明，我却本來解釋爲可以看做不外於以上所說的那樣的象徵暗示底一種方便。試想，莎士比亞執筆的時候，他胸中所有的當然是依利莎伯朝底實生活。古史傳說單不過是當做具器或者方便而借用的。』『托爾斯太(Tolstoj)底『莎士比亞論』(On Shakespeare)裏，很非難詩聖底作品底不自然。從托爾斯太平素底立脚點來說，這也是當然的論斷罷；——但也不免有所見不當之譏，因爲無視那這里所說的那麼的文藝的本義。梅特林底論集花之智慧(L'Intelligence des Fleurs)裏所收的李亞論和托爾斯太的那論文底前面底同劇底批評，把這兩者比較看起來，不但歐洲近代這兩大思想家底做藝術家底見識誰是進一步來得很明白；而且由梅特林等所代表的新羅曼主義底立脚點，也自然可以了解了罷！』

自然主義，只描寫尋常平凡的場合的；新羅曼派，却相反，都描寫不自然的人物和事件的，這是誇張底結果。『本來，這誇張，——不消說是在於不破壞Ver similitude的範圍內的誇張，可以說是一切高級文藝底生命的。例如從前的莎士比亞，近代的易卜生，都是顯著地誇張人物底性格的。』但爲什麼要誇張、擴大到不自然呢？這理由是很簡單的，大概可以從兩方面來說明：一，這正同顯微鏡底作用一樣，把那用天才底技巧這把快洋刀所割下來的『實人生底一斷片』(Slicer From Real Life)用擴大鏡照着，把那人生底眞相給人看；二，誇張和象徵只相差一步，就是誇張只是給讀者以深刻的印象和使讀者起

強烈的感動來暗示人生底眞相的手段。自然主義，太忠於現實，只曉得把人生底事實照樣描寫，忘却了誇張，擴大；所以終於是不能透徹到人生底深奧裏的淺薄的文藝。

自然科學勃興，同時，詩的美也從地上滅了去。自然主義的文藝，是完全要把世界醜化。『到了最近，却觀察到更深的奧底裏，在以前看做醜的東西裏面，到了現在，却能找到全然不曉得的美；從有毒的花裏也能夠吸出甜的蜜來。單看外形底物質的方面，無論怎樣醜的東西，要是得了那東西底裏面所潛藏着的眞精神，那便能感到一種美：這是新藝術底特色。』現在且拿彫刻來舉個例。像法蘭西現代底印象派彫刻家底巨擘羅丹(Anguste Rodin)底名作『La Vieille Heaumiere』底像底顏面，肌膚和著着襤衣那樣的東西而立着的巴爾扎克(Balzac)底像，要是拿從前的美術做標準來鑑賞，當然當做醜的不快的東西；這所謂醜底姿態裏，有一種前人所未表現而且不能說的美存在着，這是新藝術底眞面目。現在的藝術，不同從前的羅曼派一樣，把那醜的分子完全 Eliminate 而且除外了，使一切都美化；也不同擬古派一樣，用那人工的技用來遮蔽醜，補自然底缺點和蓋然那臭東西。『正同自然派一樣，把醜當做醜來照樣描着，一面用了作者底敏銳的強烈的主觀力來表現纖細的 Charming 的情趣，這是現代藝術底特色。』現在的藝術，不同擬古派，羅曼派一樣，徹頭徹尾描寫那美的快的東西；也不同自然派一樣，徹頭徹尾描寫那醜的不快的東西；——因爲自然的現象裏，沒有完全醜的東西，也沒有完全美的東西。

『總之 The inner beauty that lies dees at the heart of life，是新藝術底生命所在的地方罷！』

從前的羅曼派，只在天上底夢幻境中去求美；自然派，把地上底現實生活都看做是醜的。『輓近的新藝術，和這相反，可以說是由於那自然科學所給與的精微的觀察力和力強的清新的主觀，在那到如今爲止只看做是醜的地上底現實生活裏，找到新的樂園的罷。 佢們，是在平凡的日常生活裏開拓出詩的美底新領域的。

本文，根據廚川白村『近代文學十講』第九講『非物質的主義的文藝（其一）』中第一節『新羅曼派』。（選覺悟）

未來派文學之現勢

沈雁冰

一

文學上各種新運動之所以發生，一方是社會背景和時代精神的反映，一方也是對於環境的反動。未來主義當本世紀初年在意大利勃興，可說完全是對於環境的反動。

十九世紀末年，意大利文壇漸漸離開自然主義而傾向於唯美主義；這唯美主義就是意大利文壇上自然主義大盛後的一個反動。自然主義文學裏所講到的各種近代的問題，大膽的赤裸裸的醜惡描寫，因為太盛太多了，已惹起一班人的厭惡。新起來的唯美派揭著「我們過去的光榮，我們意大利歷史上的光榮！」的口號，創造他們的懷慕過去、崇拜民族古代光榮的作品，恰好合著那時的人心，所以就風行一時了。

唯美主義的口號總算是反對自然主義。而那時全歐洲亦正在興起反自然主義的運動。歐洲的反自然主義運動，一面是受著反物質主義的哲學思想的影響，一面也受著反對「科學的批評論」一派的文學批評家的暗示，和意大利的唯美派比較起來，無論思想方面技術方面，都有點不同。意大利的唯美派並沒有怎樣深湛的哲理的根據，他們不過自誇的讚頌神聖古羅馬的偉大與光榮而已。他們說「人

生是爲藝術而存在的」一生活是美感的反映，然而除了鄧南遮以外，其餘的唯美派作者並不能在「過去」裏面找出非人間所有的美與力，而用新創的美麗文情表現出來，他們只是盲然高呼古蹟的偉大與美麗罷了。所以唯美派終竟成了盲慕過去的、和現實人生不相接觸的文藝。他們反對自然主義，因爲自然主義僵促於現實的範圍裏，不能走動一步；可是他們自己一頭衝入「過去」，甚至連半步都不能移動了。

未來主義就是反對這一頭鑽入過去的墳穴而不能移動半步的唯美主義的！正像唯美主義是自然主義盛極後的反動一樣，未來主義是唯美主義盛極後的反動！唯美主義全不觸著實在的人生，未來主義與之極端相反；唯美主義讚美過去的古跡，未來主義要燬棄一切過去的和古的。

未來派崇拜近代的能力的文化。他們以爲「速」是美之極致；故曰「一輛疾馳的「摩托卡」要比薩毛甫萊司的得勝像美麗得多。」他們崇拜機械的偉大力量。他們讚美機械發出來的繁複的重聲，所以要把機械運動的聲音譜入樂曲，所以盧梭洛(Louis Russolo)要造「繁音樂器」。他們要燬棄一切過去的和古的，所以宣言裏說「意大利收藏的古董都應該賣去，轉買大礮，飛機，和毒氣礮。威尼思應該炸爲紛碎，羅馬的古蹟都該剷除。那麼，好讓出空地來蓋造工廠，礮臺，放置機器。」

未來主義自一九〇八年突盛後就侵入文藝的任何方面。小說，詩歌，戲劇，繪圖，彫刻，音樂，都染著了未來主義的色彩了。文學上新運動傳布之速，從未有像未來主義那樣的，——未來主義這個名詞正式

成立，也還是一九〇八年的事。這也有特別的原因。上文說過，未來主義是那時文藝界反動的結果，現在他的突然興盛也可說是一種反動。當一九〇八年時，瑪利納蒂(F. T. Marinetti)——他是未來主義運動的首倡者，且是中心人物——的小說「未來主義者瑪法卡」出版，被政府禁止，並且拘囚瑪利納蒂於米蘭，要科以蔑視道德教條及擾亂治安的重罪。這樁文字獄立刻惹起了各方面的注意，造成了宣傳未來主義的好機會。並且也激起了文藝界的公憤，一齊來替瑪利納蒂抱不平。開審那一天，連反對派的批評家卡波那(Capuana)也幫著瑪利納蒂辯護。結果是宣告瑪利納蒂無罪。他的朋友迎他出獄的時候，高呼「未來主義萬歲！」於是就有了未來主義這個名詞。不久，他們就在巴黎的Figaro報上發表了宣言。翌年，瑪利納蒂的未來主義劇本闖擾皇帝初次上演，就震驚了全世界的人。於是未來派運動漸漸普及到各國去了。最盛的是法國與俄國；而俄國更盛。

二

上面講的，現在已是陳跡了。未來派的命運——尤其是在意大利——也正依著他們所崇拜的上帝，就是「速」的意志做去，在此次大戰發生之前夕，未來派在文藝界裏幾乎銷聲匿迹了。

然而不謂大戰過後，未來派忽又得了一個根據地去盡量發展他自己，到現在，聲勢又可觀起來。這根據地就是勞農俄國。

此外，法國繪畫界亦還有未來派的蹤跡，文壇上卻是沒有的了；美國雖有林特散(Lindsay)等人在詩及音樂方面宣傳未來主義，然而勢力微薄得很。所以我們講到「未來派文學之現勢」還是來講俄國的未來派。

勞農俄國的藝術界幾乎為未來派一手包辦。未來派的理想和波爾札維克主義的理想，在根本上有沒有什麼關連，未易一言斷定，亦有人說他們倆的根本精神是反對的；但是就表面看來，破壞舊有制度的精神，卻是兩者相同的。這也許就是未來派能在勞農政府治下得勢的緣故。

自從布洛克逝世，俄國喪失了她自己所產的一個最偉大的詩人；象徵派詩亦因之漸漸減色。正在活躍的未來派詩人就代替象徵派握住了詩壇的主權。俄國的那一組未來派作家本來「不很有趣」的，在俄國素不受人尊視。革命以後，未來派突然得勢，在詩方面是全靠了天才的瑪以柯夫斯基(Vladimir Mayakovsky)。瑪氏現在不過三十歲，是個特出的天才。十年前未來主義初在俄國出現時，他也是一個活動分子。他曾著一篇戲曲名為「瑪以柯夫斯基」中間只有一個人名，就是作者自己。歐戰開始後，他踴躍從軍；他這樣做，並非因為他贊成愛國主義或帝國主義，僅因借此可以大快他們未來派所抱的流血破壞的主張罷了。一九一七年，他和同志加入了布爾札維克黨，自此以後，他的一支鋒利的筆就完全為布黨效死力了。他最近出版的一本小冊子是一篇長詩，名為"150,000,000"為抗議封鎖

俄國而作的。他在第一頁中解釋此詩題名爲"150,000,000"的緣故，說這個抗議不是作者個人的私見，是在俄國的150,000,000人民的公憤，所以題名爲"150,000,000"了。他又說，「這小冊詩能以出版，是以億兆人足踵爲印機，以沿街的石板爲紙的。」

這首詩開場就是一個反對封鎖的會議。威爾遜總統是有產階級的代表，一切反對封鎖者都向他說話。他被下列的幾行引進：『他坐在那邊，滿身裹住金葉；我要帶著「我的虎列拉上前，我要帶着我的窒扶斯上前，我要到他跟前，對他說：「喂，威爾遜，你可要一杯我的血？」』

會議繼續開下去。俄國的野獸也出來反抗封鎖了，因爲封鎖，他們也挨着餓了；我們說：『人們挨餓受罰是活該；但是我們，可不曾簽字在凡塞爾和約。』

一切機器，一切路，都來了；俄國各省也變爲人來了。過去了一大段描寫挨餓的慘景，終於他們都忿怒，狂呼復仇了。最後，來了代表全俄國的擬人的伊文，「他的手是納伐河，他的足跟是卡斯賓草原，」他向前衝打那些狡猾作惡的有產階級了。

於是我們被引到美國了。威爾遜坐在芝家閣的華麗的宮裏，這里又是一大段描寫資本主義的奢侈，末後却插着一句打諢：『藝術家用心描畫那些有鬍子的或剃光的臉兒，勞合喬治，威爾遜和克勒滿沙的臉兒，——但是妄費精神，他們都是一樣的貨』。

伊文走近芝家閘了。城裏的居民驚異地看着他跕在大西洋岸的沙灘上。威爾遜慌忙想法召集軍隊，最後要和伊文角力了。於是他們相見。威爾遜渾身披着鐵甲，伊文却只穿着一件破袍。全宇宙間的動植礦物都分開來各自幫助他所要幫助的那一面。養尊處優的賽跑用的馬兒站在威爾遜一面，可憐的拖貨車的馬却幫着伊文。遊車與貨車相對；頹廢派和未來派相對；一團一團的恆星與天河中那些小星也都各自分黨相對敵了。角鬬開始，威爾遜漸漸有些支不住，但是他併死力奮鬬，不肯投降。他召集非人類的同盟軍來：餓與病來攻擊伊文一派了。但是勞働軍打勝了餓，衛生軍戰勝了病。最後，威爾遜召集「思想的毒軍，民主主義，人道主義，……種種說不淸的主義來了」。他們後面又跟着宗教，詩人，和模範的老著作家。然而各種主義被鎗彈打散了，宗教被紅宣言打倒了。詩人栽倒在學院的年俸裏了。模範的老著作家極力想躲在他著作的「全集」後面，可是不中用。高爾該雖然努力庇護他們，像母鷄翼護小鷄，可是徒然——他們都被未來主義者打倒了。威爾遜是完全失敗，結果就出現了無產階級文化的大旂來了。

上面說的，就是"150,000,000"的大概。這篇長詩，如果當他是諷刺的詩，那麼既不詼諧又不靈活，只有些精悍的短句，雷吼似的音調，以及火剌剌的氣勢罷了。然而這詩確是一首偉大的有力的詩。他可以代表布爾札維克派大膽敢於破壞的精神。你讀了這首詩，恨他可以，喜歡他也可以，但決不能淡然

置之，不置可否；他直刺着你的心，要求你對於他注意，對於他取一種態度！

三

未來主義所以能在意大利發生，是一種反動：這話，前面已經說過了。這正合着文學上新運動所以發生的一面的理由。然而未來派也在別國裏暫時風行，恐怕就是合着「社會背景和時代精神的反映」一這一面的理由了。蒸汽，光，電，……等等的速與力已經成爲近代人的意識或下意識的一部分，或者應該也在近代的藝術裏佔一席地罷。因爲藝術既然是意識裏流露出來的偶然被捨住了的精質，那麼，當然不能獨不許成爲意識一部分的「速」與「力」闖進藝術的領域。未來主義者說摩托車的聲音要比古代大音樂家的曲譜好聽得多，或者在他們聽來，確是如此，那就毫無可以非議了。所以從這一點上看來，凡工業興盛，都市發達的國家，似乎都有發生未來主義的可能的。未來派所以能在極短時間內普及到各國，也許就是這個緣故。換一面說，未來派消滅之速，其原因亦在於是。因爲人類對於機械力的驚異與崇拜，今日已不復存，無論何人都明白知道的。

所以現在尙存於俄國的未來派，雖然仍是那個未來派，雖然面目仍與戰前的未來派彷彿，可是精神上不很同了。原始的未來派讚美「速」與「力」，讚美機械文化；因爲讚美機械文化，所以極力要破壞一切。然而現在俄國的未來派卻把破壞舊有作爲中心的精神，已經拋棄他們讚美機械文化的舊主張了。（

（選小說月報）

靆靆主義是什麼

幼雄

近來歐洲的文藝雜誌上，常常看到「Dadaism」（音譯爲靆靆主義）的名詞；有Dada派的展覽會，也有Dada派的音樂會，德國某報紙上，最近還登着一樁事情，說Dada派展覽會的某種出品，犯了侮辱德國共和國國防軍的罪名，被陸軍部告發，那作者處了幾百馬克的罰金。到底靆靆主義是什麼一種主義，他的文藝著作是怎樣一個情形，因爲各種雜誌上沒有具體的紀載，靆靆派所出的書籍，也還很少，所以無從查考，難得明晰。今年日本太陽雜誌第二號，載有靆靆主義的研究一篇文字，是片山孤村作的。據他自己說，他對於這個主義，也懷疑得好久了，現在發見了幾種關於靆靆主義的書籍，才得漸漸明瞭，把二年來的疑問，如同冰釋。他所參考的主要書籍，是首唱靆靆主義的里却德許爾善伯所著的靆靆主義的歷史。這書不過是四五十頁的小册子，文體便用靆靆式，其中記事，評論，主張，辯駁，嘲罵等等，拉雜寫出，但確是很機智而且很灑落。這書詳述靆靆主義的起原，歷史和意義，現在大略述說於下。

大戰時候，歐洲各國的亡命之徒，以及急進思想家，把個瑞士國作爲避難的地方，尤以邱里西市爲表現主義的發祥地。其時邱里西市來了一個文人富戈佩爾和他的情婦安爾亨寧司，在那里開了一所小小的游戲場，這游戲場便是文人音樂家朗誦他，演奏他，自己所作小曲，詩歌，短話，舞蹈等等的一種珈琲店。

就有德國人許爾善伯，法國人亨斯埃爾普，羅馬尼亞人得里司坦酌拉，麥舍爾揚可一輩子，在那邊演藝。佩爾原是德國避却徵兵在逃的人，較許爾善伯的自白他是要『想避免爲了愛國的目的，被酷吏追着，趕到法國北境的塹濠裏邊，嘗那榴霰彈的滋味，』的人，可見他也是反對兵役的一個了。埃爾普在戰爭勃發時，還參加愛國運動，但後來看破了軍人，政治家的卑鄙，淺薄，殘忍，就使他愛慕法國和巴黎的心意，變得冰冷，來到瑞士。從此看來，這一羣人，都是些非戰論者，平和論者，非國家論者和表現主義的唱導者，併在一起。雞雞主義的最初創作者，也就是這五個人。Dada 這個名稱，是當時佩爾和許爾善伯想給游戲場的歌人盧羅亞夫人取的藝名，偶然在德法字典發見的。他的意義，很是簡單，因爲小兒最初學語，舌頭不能迴轉如意，總是發「馬馬」或「大大」的聲音的，Dada 這個字，在法德二國便是小兒稱呼時用的。沒懂他來源的人，只道他含有很深的意味，把他看得很神祕了。

雞雞派同人和當時最新的藝術派都有關係。佩爾和許爾善伯是最積極宣傳表現主義的人，佩爾原是康定斯基的親友，早同他有在門占地方創議表現派劇場的企畫。埃爾普在巴黎，和立體派領袖批客梭，勃拉克交好，確信脫却自然主義的必要。酌拉是羅馬尼亞文壇中的老將，是浪漫的國際的人物。他們想利用這個關係，造成國際同志的中心點，國際文藝運動的常備軍。因有酌拉的介紹，得同未來派的馬利尼克相聯絡。從他這裏承襲了「同時性」(Simultaneity)的思想和「騷擾音樂」(Bruitismus)。

騷擾音樂係未來派初創在意大利米拉拿市會用首都的醒覺（L'veille de la Capital）的題目，試演一回，大聳動了天下人的耳目。那時馬利尼克用打字機，錫罐，小兒玩具，鑊蓋合成一種騷音，表現首都的醒覺。但韃韃派起初不會懂得，以為單用了這些物事，難道就有暗示人生多種複雜的意味不成。據未來派說：人生和現實即是運動和行為；運動生騷音，音樂是調和的藝術的，而且是一種理性的活動；但騷擾音樂則是人生及自然的音樂。所以一切人類，不外乎都是騷音主義者罷了。

韃韃主義者並不像表現派隱於「精神」的隱居所，乃是在珈琲店和交際社會吐放氣焰，稱為天才，機智的人或住居都會售賣畫稿文稿的藝術家的變形，他們是那一般毫無魄力，對於時事問題，不生興趣，嫌惡市塵喧嘩的人的正反對。以下一段從韃韃主義的歷史中譯出：

『Dada 主義者因為每天能夠放棄他的生命所以是愛生命者。死是 Dada 主義者的一件大事，Dada 主義者每天希望：只要花瓶不（從市街家屋上面）墜落在自己頭上就好。他是質樸的（Na-ive）愛慕大都會的喧擾，是菜館的長主顧……韃韃派不限於某種的藝術，一手篩酒，一手搔自己瘡癬的曼黑坦酒館的酒保，是韃韃主義者，游歷過全世界七次，着雨衣的紳士，是韃韃主義者，在生活（行為）中轉換他的思想的而能徹底的理解的人，是韃韃主義者。——韃韃主義者是只由行為而生活的活動型的人類，因為行為是含有他的認識的可能性呵！』

這段是爲表示許爾菩伯的文體所以譯了出來。 約說一句，藝術家同時不可不是活動家，事業家，行爲的人，這樣的藝術家才是雛雛主義者了。

許爾菩伯後來一九一七年回到德國，發表雛雛主義的綱領，全然是政治的共產主義的；這和許爾菩伯所稱雛雛主義即是所謂「活動主義」的意見相應。 當時對於在德國柏林所流行的表現主義，雛雛主義者的許爾菩伯極力排斥。 一九一七年大戰終止，德國軍隊，一敗塗地不可挽回，德國國民爲了這個形勢，和幾年來的困苦缺乏，飢餓，陷於絕望喪膽的悲境，他們的心目中，漸漸從外界轉向內界，當這時候，高唱精神，靈魂，主觀的表現主義，恰投了這般人心的傾向，當然受他們異常的歡迎的。 但許爾菩伯以爲表現派的主張和藝術，是由於精神的疲勞，倦懈，想從現實逃避，開始對於表現主義，下猛烈的攻擊。 他的宣言中說着『藝術在他的手法（外形）方向（內容）被約制於他生活的時代的。 藝術家是這時代的被造物。最高的藝術在他的意識內容，應該提示千變萬化的時事問題……』 最高的藝術家自己活躍於時代之中，是直接體驗時代的人物。 許爾菩伯又在 Dada 主義的歷史中排擊德國的理想主義，唯心論說：『雛雛主義者是愛醇酒，婦人，誇大廣告的現實主義的人，他的文化，以肉體文化爲主。 他的本能把打破德國的文化空論一事看作自己的使命。』 爲此許爾菩伯適應時代的要求，稱頌那徹底的偏狹的愛國主義的法國人，所以他稱法國人爲大國民。

綜觀上述，達達主義現在積極方面，是徹底的現實主義，在消極方面，則是排斥德國現代的理想主義和表現主義的。

現在再說藝術上達達主義的特色是怎樣。許爾善伯所說的三個原理，騷音樂，同時性，在繪畫上新材料的使用就是。

騷音樂前面已說過了。

同時性一句話，是未來派的馬利尼克開始用於文學，據許爾善伯說，是種種起於同時的發生事的抽象的概念；以對於事物時間經過的銳敏感覺為前提，使耳的問題變演為眼的問題。『譬如我依次想到了昨天跑過某老婆子的前面，和一時間以前洗手的事，這時市街電車的掣動機的銳音，和相近屋瓦下落的聲音，同時進於我的耳中。我的眼（心眼及肉眼）對於種種事物的同時性，發生了人生急過的意義，我從日常生活的大都會，達達派的馬場，汽笛等同時纏繞於我的發生事以及轟聲，叫聲，汽笛，家屋的前面，燒牛肉的香味使我意想到「生」的事情。同時性是向生命的直接指示，和騷音樂的問題有直接關係。……所以同時詩達達派特有的詩，不外是「生命謳歌」罷了。』

所謂新材料的使用，乃是排斥批客沙的遠近畫法，只以寫目前事物為藝術本領的一種新發明的新技巧。畫面上可以黏貼砂粒，毛髮，碎片，新聞紙片。他的目的是在繪畫上付與古來所未曾達到的現實

性。素來以爲永久不能到達的現實的象徵，不能顯現於繪畫的；有了新材料便向前面踏進決定的一步了。

以上三種，卽是躂躂主義特色的一部，但是躂躂主義採用這幾種特色却是偶然的事情，躂躂主義只因爲要謀現實主義，活動主義，直接行動的指示，所以利用這些的。許爾善伯以外的躂躂主義者，大概只限於鼓吹抽象藝術，但能揮發躂躂主義的本領的却實在沒有，這是許爾善伯不絕申說的。他回到柏林後，排斥表現主義，同時開始爲政治運動，卽是爲此。

許爾善伯在柏林與賴威哈烏斯曼一同創議躂躂主義革命本部，公表一種宣言。宣言書的要旨，如實施徹底的共產主義，廢止私有財產，以國費養知識階級，使工業器械化，而使勞動者得有修養的閒暇，使躂躂主義行於國內，躂躂式的同時詩用於共產主義國家的祈禱，敎會中行騷擾音樂及躂躂式的詩歌之演奏，各地設立躂躂主義宣傳部，最後設立躂躂主義的兩性本部，基於躂躂主義以整理一切性的關係等。

許爾善伯的躂躂主義運動及宣傳，從一九一九年至二〇年行於柏林利偉瑟柏拉格等各市，但除柏拉格以外都有大大的成功。許爾善伯詳記他的經過，現在省略不提。

以上所述，是許爾善伯所主張的躂躂主義理論的綱要。但是許爾善伯所謂誤傳躂躂主義眞意的人，或可稱爲躂躂主義的異派的人，他們的宣傳運動，却更比許爾善伯成功得多了。世人普通所稱的躂

達派，要不過是這一派罷了。

這所謂異派的達達主義，在歐洲各國宣傳的人，有酌拉佩爾以及美國人弗賴西斯批客排等。 他們在各處設立「達達畫堂」「達達俱樂部」，發行雜誌宣傳達達派藝術假了「抽象藝術」「新藝術」的名字，和未來派立體派表現派一樣新奇，聳動世人的好奇心，把一切怪異的憤激的都收入所謂新藝術之中，而且據他們自己說『達達不是立體派，也不是未來派，達達是沒有什麼意義』的。 世人被達達這字的暗示力德所惑，難以捉住他的意義的曖昧模糊，反而也以爲是怎樣非凡，怎樣偉大的了。 Dada 除了柏林巴黎，魅馬列等歐洲大都會以外，美洲也傳到了，芝加哥和智利國也都有評判，但有常識的人却嘲罵他嗤笑他是「非正當的藝術」「藝術上的狂氣」哩。

酌拉和佩爾在瑞士蘇黎世市設立達達畫堂，在文學上除同時詩外，還鼓吹原始的文藝，自己僞作了黑奴詩，介紹非洲古代黑人文化的遺物。 總之，模倣小兒的話，野蠻人的詩歌的詩體，算是達達派的一特色，達達只不過小兒的話語罷了。 （選東方雜誌）

論短篇小說

胡適

一　什麼叫做『短篇小說?』

中國今日的文人大概不懂『短篇小說』是什麼東西。現在的報紙雜誌裏面，凡是筆記雜纂，不成長篇的小說，都可叫做『短篇小說』。所以現在那些『某生，某處人，幼負異才，……一日遊某園，遇一女郎，睨之天人也，……』一派的爛調小說，居然都稱爲『短篇小說』！其實這是大錯的。西方的『短篇小說』（英文叫做 Short story）在文學上有一定的範圍，有特別的性質，不是單靠篇幅不長便可稱爲『短篇小說』的。

我如今且下一個『短篇小說』的界說：

短篇小說是用最經濟的文學手段，描寫事實中最精采的一段，或一方面，而能使人充分滿意的文章。

這條界說中有兩個條件最宜特別注意。今且把這兩個條件分說如下：

（一）『事實中最精采的一段或一方面』　譬如把大樹的樹身鋸斷，懂植物學的人看了樹身的『橫截面』，數了樹的『年輪』，便可知道這樹的年紀。一人的生活，一國的歷史，一個社會的變遷，都有一個

『縱剖面』和無數『橫截面』。縱面看去，須從頭看到尾，纔可看見全部。橫面截開一段，若截在要緊的所在，便可把這個『橫截面』代表這個人或這一國，或這一個社會。這種可以代表全部的部分，便是我所謂『最精采』的部分。又譬如西洋照相術未發明之前，有一種『側面剪影』(Silhouette)，用紙剪下人的側面，便可知道是某人。(此種剪像曾風行一時。今雖有照相術，尚有人爲之。)這種可以代表全形的一面，便是我所謂『最精采』的方面。若不是『最精采』的所在，決不能用一段代表全體，決不能用一面代表全形。

(二)『最經濟的文學手段』形容『經濟』兩個字，最好是借用宋玉的話：『增之一分則太長，減之一分則太短；着粉則太白，施朱則太赤。』須要不可增減，不可塗飾，處處恰到好處，方可當『經濟』二字。因此，凡可以拉長演作章回小說的短篇，不是眞正『短篇小說』；凡敍事不能暢盡，寫情不能飽滿的短篇，也不是眞正『短篇小說』。

能合我所下的界說的，便是理想上完全的『短篇小說』。世間所稱『短篇小說』，雖未能處處都與這界說相合，但是那些可傳世不朽的『短篇小說』，決沒有不具上文所說兩個條件的。

如今且舉幾個例。西曆一八七〇年，法蘭西和普魯士開戰，後來法國大敗，巴黎被攻破，出了極大的賠款，還割了兩省地，纔能講和。這一次戰爭，在歷史上就叫做普法之戰，是一件極大的事。若是歷史家記載這事，必定要上溯兩國開釁的遠因，中記戰爭的詳情，下尋戰與和的影響：這樣記去，可滿幾十本大册

子。這種大事到了『短篇小說家』的手裏，便用最經濟的手腕去寫這件大事的最精采的一段或一面；

我且不舉別人，單舉 Daudet 和 Maupassant 兩個人爲例。Daudet 所做普法之戰的小說，有許多種。我曾譯出一種叫做『最後一課』(La derniere classe)（初譯名「割地」，登上海大共和日報，後改用今名，登留美學生季報第三年）。全篇用法國割給普國兩省中一省的一個小學生的口氣，寫割地之後，普國政府下令，不許再教法文法語。所寫的乃是一個小學教師教法文的『最後一課』。一切割地的慘狀，都從這個小學生眼中看出，口中寫出。還有一種，叫做『柏林之圍』(Le siege de Berlin)（曾載「甲寅」第四號）。寫的是法皇拿破崙第三出兵攻普魯士時，有一個曾在拿破崙第一麾下的老兵官，以爲這一次法兵一定要大勝了，所以特地搬到巴黎，住在凱旋門邊，準備着看法兵『凱旋』的大典。後來這老兵官病了，他的孫女兒天天假造法兵得勝的新聞去哄他。那時普國的兵已打破巴黎。普兵進城之日，他老人家聽見軍樂聲，還以爲是法兵打破了柏林奏凱班師呢！這是借一個法國極強時代的老兵來反照當日法國大敗的大恥，兩兩相形，眞可動人。

Maupassant 所做普法之戰的小說也有多種。我曾譯他的『二漁夫』(Deux amis)，寫巴黎被圍的情形，卻都從兩個酒鬼身上着想。有還許多篇，如 "Mlle. Fifi" 之類（皆未譯出）或寫一個妓女被普國兵士擄去的情形，或寫法國內地村鄉裏面的光棍，乘着國亂，設立『軍政分府』作威作福的怪狀，

……都可使人因此推想那時法國兵敗以後的種種狀態。這都是我所說的『用最經濟的手腕，描寫事實中最精采的片段，而能使人充分滿意』的短篇小說。

二　中國短篇小說的略史。

『短篇小說』的定義既已說明了，如今且略述中國短篇小說的小史。

中國最早的短篇小說自然要數先秦諸子的寓言了。莊子，列子，韓非子，呂覽，諸書所載的『寓言』，往往有用心結構可當『短篇小說』之稱的。今舉二例。第一例見於列子湯問篇：

太形王屋二山，方七百里，高萬仞，本在冀州之南，河陽之北。

北山愚公者，年且九十，面山而居。懲山之塞，出入之迂也，聚室而謀曰，『吾與汝畢力平險，指通豫南，達於漢陰，可乎？』　雜然相許。

其妻獻疑曰，『以君之力，曾不能損魁父之丘。如太形王屋何？且焉置土石？』　雜曰，『投諸渤海之尾，隱土之北！』

遂率子孫荷擔者三夫，叩石墾壤，箕畚運於渤海之尾。鄰人京城氏之孀妻有遺男，始齔，跳往助之。寒暑易節，始一返焉。

河曲智叟笑而止之曰，『甚矣汝之不慧！以殘年餘力，曾不能毀山之一毛，其如土石何？』

北山愚公長息曰，『汝心之固，固不可徹，曾不若孀妻弱子！雖我之死，有子存焉。子又生孫，孫又生子，子又有子，子又有孫。子子孫孫，無窮匱也，而山不加增。何若而不平？』河曲智叟亡以應。

『操蛇之神』聞之，懼其不已也，告之於帝。帝感其誠，命夸娥氏二子負二山，一厝朔東，一厝雍南。自此，冀之南，漢之陰，無隴斷焉。

這篇大有小說風味。第一因爲他要說『至誠可動天地』，却平空假造一段太形王屋兩山的歷史。第二，這段歷史之中，處處用人名，地名，用直接會話，寫細事小物，即寫天神也用『操蛇之神』，『夸娥氏二子』等私名，所以看來好像眞有此事。這兩層都是小說家的家數。現在的人一開口便是『某生』，『某甲』，眞是不曾懂得做小說的ABC。

第二例見於莊子無鬼篇：

莊子送葬，過惠子之墓，顧謂從者曰：

郢人堊漫其鼻端若蠅翼，使匠石斲之。匠石運斤成風，聽而斲之，盡堊而鼻不傷。郢人立不失容。

宋元君聞之，召匠石曰，『嘗試爲寡人爲之！』

匠石曰『臣則嘗能斲之。雖然，臣之質死久矣！』

自夫子（謂惠子）之死也，吾無以爲質矣！吾無與言之矣！

這一篇寫『知己之感』，從古至今，無人能及。看他寫『堊漫其鼻端若蠅翼』，寫『匠石運斤成風』，都好像實有此事，所以有文學的價值。看他寥寥七十個字，寫盡無限感慨，是何等『經濟的』手腕！

自漢到唐這幾百年中，出了許多『雜記』體的書，却都不配稱做『短篇小說』。最下流的如神仙傳和搜神記之類，不用說了。最高的如世說新語，其中所記，有許多很有『短篇小說』的體裁。如下舉的例：

（1）桓公（溫）北征，經金城，見前爲瑯琊時種柳。看已十圍，慨然曰，『木猶如此，人何以堪！』攀枝執條，泫然流淚。

（2）王子猷（徽之）居山陰，夜大雪，眠覺，開室，命酌酒，四望皎然。因起，彷徨，詠左思招隱詩，忽憶戴安道。時戴在剡，即便夜乘小船就之。經宿方至，造門不前而返。人問其故。王曰，『吾本乘興而來，興盡而返，何必見戴』！

此等記載，都是揀取人生極精采的一小段，用來代表那人的性格品格，所以我說世說很有『短篇小說』的意味。只是世說所記都是事實，或是傳聞的事實，雖有剪裁，却無結構，故不能稱做『短篇小說』。

比較說來，這個時代的散文短篇小說還該數到陶潛的桃花源記。這篇文字命意也好，布局也好，可以算得一篇用心結構的「短篇小說」。此外，便須到韻文中去找短篇小說了。韻文中孔雀東南飛一篇是很好的短篇小說，記事言情，事事都到。但是比較起來，還不如木蘭辭更爲「經濟」。

木蘭辭記木蘭的戰功，只用「將軍百戰死，壯士十年歸」十個字；記木蘭歸家的那一天，却用了一百多字。十個字記十年的事，不爲少；一百多字記一天的事，不爲多。這便是文學的「經濟」。但是比較起來，木蘭辭還不如古詩上山採蘼蕪更爲神妙。那詩道：

上山採蘼蕪，下山逢故夫。長跪問故夫：「新人復何如？」「新人雖言好，未若故人姝。顏色類相似，手爪不相如。新人從門入，故人從閤去。新人工織縑，故人工織素。織縑日一匹，織素五丈餘。將縑來比素，新人不如故。」

這首詩有許多妙處。第一，他用八十個字，寫出那家夫婦三口的情形，使人可憐被逐的「故人」，又使人痛恨那沒有心肝，想靠着老婆發財的「故夫」。第二，他寫那人棄妻娶妻的事，却不用從頭說起：不用說「某某，某處人，娶妻某氏，甚賢；已而別有所愛，遂棄前妻而娶新歡……。」他只從這三個人的歷史中挑出那日從山上採野菜回來遇着故夫的幾分鐘，是何等「經濟的手腕」！是何等「精采的片段」！第三，他只用「上山採蘼蕪，下山逢故夫」，十個字，便可寫出這婦人是一個棄婦，被棄之後，非常貧苦，只得挑野菜度日。

這是何等神妙手段！懂得這首詩的好處，方才可談『短篇小說』的好處。

到了唐朝，韻文散文中都有很妙的短篇小說。韻文中，杜甫的石壕吏是絕妙的例。那詩道：

暮投石壕村，有吏夜捉人，老翁踰牆走，老婦出門看。吏呼一何怒！婦啼一何苦！聽婦前致詞；『三男鄴城戍。一男附書至，二男新戰死，生者且偷生，死者長已矣！室中更無人，惟有乳下孫，有孫母未去，出入無完裙。老嫗力雖衰，請從吏夜歸，急應河陽役，猶得備晨炊。』夜久語聲絕，如聞泣幽咽。……天明登前途，獨與老翁別！

這首詩寫天寶之亂，只寫一個過路投宿的客人夜裏偷聽得的事，不插一句議論，能使人覺得那時代徵兵之制的大害，百姓的痛苦，丁壯死亡的多，差役捉人的橫行：一一都在眼前。捉人捉到生了孫兒的祖老太太，別的更可想而知了。

白居易的新樂府五十首中，儘有很好的短篇小說。最妙的是新豐折臂翁一首。看他寫『是時翁年二十四，兵部牒中有名字，夜深不敢使人知，偷將大石搥折臂』使人不得不發生『苛政猛於虎』的思想。白居易的琵琶行也算得一篇很好的短篇小說。白居易的短處，只因為他有點迂腐氣，所以處處要把做詩的『本意』來做結尾；即如新豐折臂翁篇末加上『君不見開元宰相宋開府』一段，便沒有趣味了。又如長恨歌一篇，本用道士見楊貴妃，帶來信物一件事作主體。白居易雖做了這詩，心中卻不信道士見楊

妃的神話所以他不但說楊妃所在的仙山『在虛無縹緲中』，還要先說楊妃死時「金鈿委地無人收，翠翹金雀玉搔頭」，竟直說後來『天上』帶來的『鈿合金釵』是馬嵬坡拾起的了！自己不信，所以說來便不能叫人深信。人說趙子昂畫馬先要伏地作種種馬相。做小說的人，也要如此，也要用全副精神替書中人物設身處地，體貼入微。做『短篇小說』的人，格外應該如此。爲什麼呢？因爲『短篇小說』要把所挑出的『最精采的一段』作主體，才可有全神貫注的妙處。若帶點迂氣，處處把『本意』點破，便是把書中事實作一種假設的附屬品，便沒有趣味了。

唐朝的散文短篇小說很多，好的卻實在不多。我看來看去，只有張說的虬髯客傳可算得上品的『短篇小說』。虬髯客傳的本旨只是要說『眞人之興，非英雄所冀』。他卻平空造出虬髯客一段故事，插入李靖紅拂一段情史，寫到正熱鬧處，忽然寫『太原公子裼裘而來』，遂使那位野心豪傑絕心於事國，另去海外開闢新國。這種立意布局，都是小說家的上等工夫。這是第一層長處。這篇是『歷史小說』。凡做『歷史小說』，不可全用歷史上的事實，卻又不可違背歷史上的事實。全用歷史的事實，便成了『演義』體，如三國演義和東周列國志，沒有眞正『小說』的價值。（『三國』所以稍有小說價值者，全靠其能於歷史事實之外，加入許多小說材料耳。）若違背了歷史的事實，如說岳傳使岳飛的兒子掛帥印打平金國，雖可使一班愚人快意，卻又不成『歷史的』小說了。最好是能於歷史事實之外，造成一些『似歷史又非

歷史』的事實，寫到結果却又不違背歷史的事實。如法國大仲馬的俠隱記，（商務出版，譯者君朔，不知是何人。我以爲近年譯西洋小說當以君朔所譯諸書爲第一。君朔所用白話，全非鈔襲舊小說的白話，乃是一種特創的白話，最能傳達原書的神氣。其價值高出林紓百倍。可惜世人不會賞識。）寫英國暴君查爾第一世爲克林威爾所囚時，有幾個俠士出了死力百計想把他救出來，每次都到將成功時忽又失敗，寫來極熱鬧動人，令人急煞，却終不能救免查爾第一世斷頭之刑，故不違背歷史的事實。又如水滸傳所記宋江等三十六人是正史所有的事實。水滸傳所寫宋江在潯陽江上吟反詩，寫武松打虎殺嫂，寫魯智深大鬧和尚寺，……等事，處處熱鬧煞，却終不違歷史的事實。（「蕩寇志」便違背歷史的事實了。）虬髯客傳的長處正在他寫了許多動人的人物事實，把『歷史的』人物（如李靖，劉文靜，唐太宗之類。）『和非歷史的』人物（如虬髯客，紅拂是。）穿插夾混，叫人看了竟像那時眞有這些人物事實。但寫到後來，虬髯客飄然去了，依舊是唐太宗得了天下，一毫不違背歷史的事實。這是『歷史小說』的方法，便是虬髯客傳的第二層長處。此外還有一層好處。唐以前的小說，無論散文韻文，都只能敍事，不能用全副氣力描寫人物。虬髯客傳寫虬髯客極有神氣，自不用說了。就是寫紅拂李靖等『配角』也都有自性的神情風度。這種『寫生』手段，便是這篇的第三層長處。有這三層長處，所以我敢斷定這篇虬髯客傳是唐代第一篇『短篇小說』。宋朝是『章回小說』發生的時代。如宣和遺事和五代史平話等書，都是後世『章回

小說』的始祖。宣和遺事中記楊志賣刀殺人，晁蓋等八人路劫生辰綱，宋江殺閻婆惜，諸段，便是施耐菴水滸傳的稿本。從宣和遺事變成水滸傳，是中國文學史上一大進步。但宋朝是『雜記小說』極盛的時代，故宣和遺事等書總脫不了『雜記體』的性質，都是上段不接下段，沒有結構布局的。宋朝的『雜記小說』頗多好的，但都不配稱做『短篇小說』。『短篇小說』是有結構局勢的；是用全副精神氣力貫注到一段最精采的事實上的。『雜記小說』是東記一段，西記一段，如一盤散沙，如一篇零用帳，全無局勢結構的。這個區別，不可忘記。

明清兩朝的『短篇小說』，可分白話與文言兩種。白話的『短篇小說』可用今古奇觀作代表。今古奇觀是明末的書，大概不全是一人的手筆。（如杜十娘一篇用文言極多，遠不如賣油郎，似出兩人手筆。）書中共有四十篇小說，大要可分兩派：一是演述舊作的，一是自己創作的。如『吳保安棄家贖友』一篇，全是演唐人的吳保安傳，不過添了一些瑣屑節目罷了。但是這些加添的瑣屑節目，便是文學的進步。水滸所以比史記更好，只在多了許多瑣屑細節。水滸所以比宣和遺事更好，也只在多了許多瑣屑細節。從唐人的吳保安，變成今古奇觀的吳保安；從唐人的李汧公，變成今古奇觀的李汧公；從漢人的伯牙子期，變成今古奇觀的伯牙子期：——這都是文學由略而詳，由粗枝大葉而瑣屑細節的進步。此外那些明人自己創造的小說，如賣油郎，如洞庭紅，如喬太守，如念親恩孝女藏兒，都可稱很好的『短篇小說』。依我

看來，今古奇觀的四十篇之中，布局以喬太守為最工，寫生以賣油郎為最工。喬太守一篇，用一個李都管做全篇的線索，是有意安排的結構。賣油郎一篇寫秦重，花魁娘子，九媽，四媽，各到好處。今古奇觀中雖有很平常的小說，（如三孝廉，吳保安，羊角哀，諸篇）比起唐人的散文小說，已大有進步了。唐人的小說，最好的莫如虬髯客傳。但虬髯客傳寫的是英雄豪傑，容易見長。今古奇觀中大多數的小說，寫的都是些瑣細的人情世故，不容易寫得好。唐人的小說大都屬於理想主義。（如虬髯客傳，紅線，聶隱娘，諸篇）今古奇觀中如賣油郎，徐老僕，喬太守，孝女藏兒，便近於寫實主義了。至於由文言的唐人小說，變成白話的今古奇觀，寫物寫情，都更能曲折詳盡，那更是一大進步了。

只可惜白話的短篇小說發達不久，便中止了。中止的原因，約有兩層。第一，因為白話的『章回小說』發達了，做小說的人往往把許多短篇略加組織，合成長篇。如儒林外史和品花寶鑑名為長篇的『章回小說』，其實都是許多短篇湊攏來的。這種雜湊的長篇小說的結果，反阻礙了白話短篇小說的發達了。第二，是因為明末清初的文人很做了一些中上的文言短篇小說。如虞初新志，虞初續志，聊齋志異等書裏面很有幾篇可讀的小說。比較看來，還該把聊齋志異來代表這兩朝的文言小說。聊齋裏面，如續黃粱，胡四相公，青梅，促織，細柳，……諸篇，都可稱為『短篇小說』。聊齋的小說，平心而論，實在高出唐人的小說。蒲松齡雖喜說鬼狐，但他寫鬼狐卻都是人情世故，於理想主義之中，卻帶幾分寫實的性質。這

實在是他的長處。只可惜文言不是能寫人情世故的利器。到了後來，那些學聊齋的小說，更不值得提起了。

三　結論

最近世界文學的趨勢，都是由長趨短，由繁多趨簡要。—『簡』與『略』不同，故這句話與上文說『由略而詳』的進步，並無衝突。—詩的一方面，所重的在於『寫情短詩』(Lyrical Poetry)(或譯「抒情詩」)。像 Homer, Milton, Daute 那些幾十萬字的長篇，幾乎沒有人做了；就有人做，(十九世紀尚多此種。)也很少人讀了。戲劇一方面，蕭士比亞的戲，有時竟長到五齣二十幕，(此所指乃 Hamlet 也。)後來變到五齣五幕；又漸漸變成三齣三幕；如今最注重的是『獨幕戲』了。小說一方面，自十九世紀中段以來，最通行的是『短篇小說』。長篇小說如 Tolstoy 的『戰爭與和平』，竟是絕無而僅有的了。所以我們簡直可以說，『寫情短詩』，『獨幕劇』，『短篇小說』三項，代表世界文學最近的趨向。這種趨向的原因，不止一種。(一)世界的生活競爭一天忙似一天，時間越寶貴了，文學也不能不講究『經濟』；若不經濟，只配給那些喫了飯沒事做的老爺太太們看，不配給那些在社會上做事的人看了。(二)文學自身的進步，與文學的『經濟』有密切關係。斯賓塞說，論文章的方法，千言萬語，只是『經濟』一件事。文學越進步，自然越講求『經濟』的方法。有此兩種原因，所以世界的文學都趨向這三種『最經濟的』體裁。今

日中國的文學，最不講『經濟』。那些古文家和那『聊齋濫調』的小說家，只會記『某時到某地，遇某人，作某事』的死賬，毫不懂狀物寫情是全靠瑣屑節目的。那些長篇小說家又只會做那無窮無極，九尾龜一類的小說，連體裁布局都不知道，不要說文學的經濟了。若要救這兩種大錯，不可不提倡那最經濟的體裁，——不可不提倡眞正的『短篇小說』。（選胡適文存）

論小詩

仲密為燕京大學文學會作的講演稿

所謂小詩，是指現今流行的一行至四行的新詩。這種小詩在形式上似乎有點新奇，其實只是一種很普通的抒情詩，自古以來便已存在的。本來詩是『言志』的東西，雖然也可用以敘事或說理，但其本質以抒情為主。情之熱烈深切者，如戀愛的苦甜，離合生死的悲喜，自然可以造成種種的長篇鉅製，但是我們日常的生活裏，充滿着沒有這樣迫切而也一樣的真實的感情；他們忽然而起，忽然而滅，不能長久持續，結成一塊文藝的精華，然而足以代表我們這刹那刹那的內生活的變遷，在或一意義上這倒是我們的真的生活。如果我們『懷着愛惜這在忙碌的生活之中浮到心頭又復隨即消失的刹那的感覺之心』，想將他表現出來，那麼數行的小詩便是最好的工具了。中國古代的詩，如傳說的周以前的歌謠，差不多都很簡單，不過三四句。詩經裏有許多篇用疊句式的，每章改換幾個字，重覆詠嘆，也就是小詩的一種變體。後來文學進化，詩體漸趨於複雜，到於唐代算是極盛，而小詩這種自然的要求還是存在，絕句的成立與其後詞裏的小令等的出現，都可以說是這個要求的結果。別一方面從民歌裏變化出來的子夜歌懊儂歌等，也繼續發達，可以算是小詩的別一派，不過經文人採用，於是樂府這種歌詞又變成了長篇鉅製了。

由此可見小詩在中國文學裏也是『古已有之』，只因他同別的詩詞一樣，被拘束在文言與韻的兩重

束縛裏，不能自由發展，所以也不免和他們一樣同受到湮沒的命運。近年新詩發生以後，詩的老樹上抽了新芽，很有復榮的希望；思想形式，逐漸改變，又覺得思想與形式之間有重大的相互關係，不能勉強牽就，我們固然不能用了輕快短促的句調寫莊重的情思，也不能將簡潔含蓄的意思拉成一篇長歌；適當的方法，唯有為內容去定外形，在這時候，那抒情的小詩，應了需要而興起，正是當然的事情了。

中國現代的小詩的發達，很受外國的影響，是一個明瞭的事實。歐洲本有一種二行以上的小詩，起於希臘，由羅馬傳入西歐，大抵為諷刺或說理之用，因為羅馬詩人的這兩種才能，似乎出於抒情以上，所以他們定『詩銘』的界說道：

詩銘同蜜蜂，應具三件事，

一刺，二蜜，三是小身體。

但是詩銘在希臘，如其名字（Ep gramma）所示，原是墓誌及造象之銘，其特性在短而不在有刺。希臘人自己的界說是這樣說：

詩銘必要的是一聯（Distichon）；倘若是過了三行，那麼你是詠史詩，不是做詩銘了。

所以這種小詩的特色是精煉，如西摩尼台思（Simonides 500 B C）的斯巴達國殤墓銘云，

客為告拉該台蒙人們，

我們臥在這里遵着他們的禮法。

又如柏拉圖（Platon 400 B C）的詠星云，

你看着星麼，我的星？

我願爲天空，得以無數的眼看你。

都可以作小詩的模範。但是中國的新詩在各方面都受歐洲的影響，獨有小詩彷彿是在例外，因爲他的來源是在東方的；這裏邊又其兩種潮流，便是印度與日本，在思想上是冥想與享樂。

印度古來的宗教哲學詩裏有一種短詩，中國稱他爲『偈』或『伽陀』，多是四行，雖然也有很長的。後來回教勢力興盛，波斯文學在那里發生影響，唵瑪哈揚（Ommakhayam 十世紀時詩人）一流的四行詩（Rubai）大約也就移植過去，加上一點飄逸與神祕的風味。這個詳細的變遷我們不很知道，但是在最近的收穫，泰谷爾（Tagore）的詩，尤其是『迷途的鳥』裏，我們能夠見到印度的代表的小詩，他的在中國詩上的影響是極著明的。日本古代的歌原是長短不等，但近來流行的只是三十一音和十七音的這兩種；三十一音的名短歌，十七音的名俳句，還有一種川柳，是十七音的諷刺詩，因爲不曾介紹過，所以在中國是毫無影響的。此外有子夜歌一流的小唄，多用二十六音，是民間的文學，其流布比別的更爲廣遠。這幾種的區別，短歌大抵是長於抒情，俳句是即景寄情，小唄也以寫情爲主而更爲質樸；至於簡潔含

蓄則爲一切的共同點，從這里看來，日本的歌實在可以說是理想的小詩了。在中國新詩上他也略有影響，但是與印度的不同，因爲其態度是現世的。如泰谷爾在『迷途的鳥』裏說，

流水唱道，『我唱我的歌，那時我得我的自由』。——用王靖君譯文

與謝野晶子的短歌之一云，

拿了呪咀的歌稿，按住了黑色的蝴蝶。

在這里，大約可以看出他們的不同，因此受他們影響的中國小詩當然也可以分成兩派了。冰心女士的『繁星』，自己說明是受泰谷爾影響的，其中如六六及七四這兩首云，

深林裏的黃昏
是第一次麼？
又好似是幾時經歷過。

嬰兒
是偉大的詩人；
在不完全的言語中，

吐出最完全的詩句。

可以算是代表的著作，其後輾轉模仿的很多，現在都無須列舉了。俞平伯君的『憶游雜詩』——在『冬夜』中——雖然序中說及日本的短詩，但實際上是別無關係的，即如其中最近似的『南宋六陵』一首：

牛郎花黃滿山，
不見冬青樹，紅杜鵑兒血斑斑。

也是真正的樂府精神，不是俳句的趣味。『湖畔』中汪靜之君的小詩，如其一云，

你該覺得罷——
僅僅是我自由的夢魂兒，
夜夜縈繞著你麼？

却頗有短歌的意思。這一派詩的要點在於有彈力的集中，在漢語性質上或者是不很容易的事情；所以這派詩的成功比較的爲難了。

我平常主張對於無論什麼流派，都可以受影響，雖然不可模仿：因此我於這小詩的興起，是很贊成，而且很有興趣的看著他的生長。這種小幅的描寫，在畫大堂山水的人看去，或者是覺得無聊也未可知，但是如上面說過我們在日常生活中，隨時隨地都有感興，自然便有適於寫一地的景色，一時的情調的小詩

之需要。不過在這里有一個條件，這便是須成爲一首小詩，——說明一句，可以說是眞實簡鍊的詩。本來凡詩都非眞實簡鍊不可，但在小詩尤爲緊要。所謂眞實並不單是非虛僞，還須有切迫的情思纔行，否則只是談話而非詩歌了。我們表現的欲求原是本能的，但是因了欲求的切迫與否，所表現的便成爲詩歌，或是談話。譬如一顆火須燃燒某一程度纔能發出光燄，人的情思也須燃燒至某一程度纔能變成詩料，在這程度之下，不過是普通的說話，猶如盤香的火雖然維持著火的生命，却不能有大光燄了。所謂某一程度，即是平凡的特殊化，現代小說家康拉特所說的人生的比現實眞切的認知；詩人見了常人所習見的事物，獨能比常人更銳敏的受到一種銘感，將他藝術的表現出來，這便是詩。「倘若是很平凡浮淺的思想，外面披上詩歌形式的衣裳，那是沒有實質的東西，別無足取。如將這兩首短歌比較起來便可以看出高下。

樵夫踏壞的山溪的朽木的橋下，有螢火飛著。——香川景樹

心裏懷念着人，見了澤上的螢火，也疑是從自己身裏出來的夢游的魂。——和泉式部

第一首只是平凡無聊的事，第二首描寫一種特殊的情緒，就能感人：同是一首詠螢的歌，價值却大不相同了。」（見「日本的詩歌」中）所以小詩的第一條件是須表現實感，便是將切迫的感到的對於平凡的事物之特殊的感興，迸躍的傾吐出來，幾乎是迫於生現的衝動，在那時候這事物無論如何平凡，但已由作者

分與新的生命，成爲活的詩歌了。至於簡鍊這一層，比較的更易明瞭，可以不必多說。詩的效用本來不在明說而在暗示，所以最重含蓄，在篇幅短小的詩裏自然更非講字句的經濟不可了。

對於現在發表的小詩，我們只能賞鑒，或者再將所得的印象寫出來給別人看，卻不容易批評，因爲這覺得自己沒有這個權威，因爲個人的賞鑒的標準多是主觀的，不免爲性情及境遇所限，未必能體會一切變化無窮的情境，這在天才的批評家或者可以，但在常人們是不可能的了。所以我們見了這些詩，覺得那幾首好，那幾首不好，可以當作個人的意見去發表，但讀者要承認這並沒有法律上的判決的力。如『繁星』第七五云。

父親呵，
出來坐在月明裏，
我要聽你說你的海。

「湖畔」中馮雪峯君的「淸明日」云，

插在門上的柳枝下，
彷彿地看見簪豆花的小妹妹底影子。

何植三君的農家短歌之三云，

新穀收了，
田事忙了，
螢火蟲照著他夜歸了。

又其五云，

自然合韵的水車聲，
把勞苦如水的車去了。

汪馥泉君「妹嫁」之十四云，

誰還遂日開這小鐘呢！

在我個人的意見，這幾篇都可以算是小詩之佳者，其餘還有現在不多舉了。至於附和之作大約好的很少，福祿特爾曾說，第一個將花比女子的人是天才，第二個說這話的便是獃子了。

現在對於小詩頗有懷疑的人，雖然也儘有理由，但總是未免責望太深了。正如馥泉君所說，「做詩，原是爲我自己要做詩而做的，」做詩的人只要有一種強烈的感興，覺得不能不說出來，而且有恰好的句調，可以儘量的表現這種心情，此外沒有第二樣的說法，那麼這在作者就是眞正的詩，他的生活之一片，他就可以自信的將他發表出去了。有沒有永久的價值，在當時實在沒有計較的工夫與餘地。在批評家

希望得永久價值的作品，這原是當然的，但這種佳作是數年中難得一見的；現在想每天每月都遇到，豈不是過大的要求麼？ 我的意見以爲最好任各人自由去做他們自己的詩，做的好了，由個人的詩人而成爲國民的詩人，由一時的詩而成爲永久的詩，固然是最所希望的，即使不然，讓各人發抒情思，滿足自己的要求也是很好的事情。 如有賢明的批評家給他們指示正當的途徑，自然很是有益，但是我們未能自信有這賢明的見識，而且前進的路也不止一條，——除了倒退的路以外都是可以走的，因此這件事便頗有點爲難了。 做詩的人要做怎樣的詩，什麼形式，什說內容，什麼方法，只能聽他自己完全的自由，但有一個限制的條件，便是須用自己的話來寫自己的情思。（選覺悟）

論散文詩

西諦

（一）

散文詩在現在的根基已經是很穩固的了。 在一世紀以前，說散文詩不是詩，也許還有許多人贊成。但是立在現在而說這句話，不惟「無徵，」而且是太不合理。 因爲許多散文詩家的作品已經把「不韻則非詩」的信條打得粉碎了。

卽以古代而論，詩也不一定必用韻。「日出而作，日入而息，鑿井而飲，耕田而食，帝力於我何有哉。」的歌與所有各國古代的詩歌，都是沒有固定的 Rhythm 沒有固定的「平仄」或 Metre 的。

如果必以有韻的辭句始得名爲詩，則惠得曼 (Wait Whittmad) 卡本脫 (F Carpenter) 亨萊 (Heniey) 屠格涅夫 (Turglnef) 王爾德 (O Wilde) 阿彌朗威爾 (Amy Lonell) 諸詩人的作品不能算做詩麼？ 執「這種見解，則必要把全部的希伯來的詩，全部的條頓民族（包括古代德國，古代英國及冰島）的詩與許多近代所謂自由詩都排斥在詩的範圍以外了。（二）

所以我們說無韻的文辭都不是詩，正如同說有韻的文辭都不是詩一樣的不合理。 因爲詩的主要條件，決不是韻不韻的問題。 有韻的文辭不一定就是詩；印度的醫經或關於科學的書或中國的「湯頭

歌，」「輿地歌，」「三字經，」「燒餅歌」之類，他們是有韻的，但是決不能算做詩。

(二)

在這一層，我願意更詳細的研究一下

詩的特質何在呢？ 固然有許多人說，詩的特質在於韻：如 Johnson 以爲詩是「有韻的文章，」(二) 卡萊爾 (Carlgle) 以爲詩即「我們所稱爲音樂的思想的。」(三) 阿倫坡 (E Allan Poe) 以爲詩是「有韻的美的創作。」(四) Couithope 以爲詩是「產生愉感的藝術用有韻的文句來適當的表現想像的思想與情感的。」(五) Waths Dunton 以爲詩是「用情緒的，有韻的文辭，來具體的，藝術的表現人類的心靈的。」(六) Winchester 以爲「詩可以定義爲情緒的文學的分枝，用有韻的形式寫出來的」(七) Stedman 在他的著名的「詩的性質與要素」一書裏也把詩的定義定爲「詩是有韻的想像的文辭，表現人類靈魂的發明，趣味，思想，熱情與內在的。」(八) 但是另外還有許多人却把詩的有韻與否的問題完全忽視了：最初做「詩學」的阿里史多德就是如此。 他定義「詩人」爲一個「作者」就是「發明」或是「想像」的人。 華資活斯 (Wordsworth) 則以詩爲「被熱情活潑潑的引入心中的眞理」；「一切知識的最初與最終者」；是「一切知識的呼吸與更優美的精神，」是「從情緒上發生出來的強有力的情感的自然流溢，而在平靜裏重集弄來的。」 魯史金 (Puskin) 則以詩爲「用想像來代表高尚

情緒的高尙景地的。」席勒（Shalley）在他的「詩的保護」則以爲詩「想像的表現」Hazlitt 則以詩爲「想像與熱情的文字。」（九）麥加萊（Macaulay）則以爲詩是「在想像上發生出一種幻象的用字的藝術，就是同畫家用顏色一樣的用字的藝術」。（十）馬太阿諾爾（Marthew Arnold）以爲詩是「人類文字所能發達出的最愉快最完全的寫下的形式；」（十一）是人生的批評，是「在爲詩的眞與詩的美的定律所規定的適於這種批評的狀態底下的人生的批評。」（十二）Keble 以爲詩是「過度的感情或是充溢的想像的洩出口。」（十三）Toyle 以爲詩所表現的是我們「對於現在及現實的不滿足。」（十四）他們都沒有講到詩是否有韻。

在這兩種詩的定義中，第二種固然有許多嫌於過於空泛，或是可以稱爲文學的定義，而不可稱爲詩的定義的，但在第一種中他們都以詩的要素之一，或最重的是韻（包括 Metre 與 Rhythm）這也未免過於忽視散文詩及自由詩的成績了。

我們要曉得詩的要素，決不在有韻無韻。——就是有韻，也不一定是必須有韻脚，或是有什麼固定的平仄——因爲在詩裏面，所包含的元素是：

（一）情緒　這是最重要的；抒情詩尤完全以此爲主要的元素。就是史詩，也必須雜了不少的情緒要素在內。

(二)想像　許多人都定義詩爲「想像的文字」。

(三)思想　詩中也是含有理性的分子的。

(四)形式　詩是用最能傳達最美麗的形式來做傳達詩的情緒與詩的想像與詩的思想的。

在形式方面，許多人都以爲不大重要因爲由歷史上觀察，詩的形式是常常的變更；如中國的詩，最初的古詩，有的有韻，有的無韻；字數也不一定。後來一變而爲五言；後來一變而爲七言；再後來，又變爲「律絕」，必須是五言或七言，並且必須是對偶……音節的平仄必須「二四六分明」；又後來，又變爲「詩餘」—詞—又另有一種規定的 Metre。又如英國的詩 Beowulf 用的是「頭韻」；Chaucer 的詩所用的韻也與以後的不同；自 Henley 受惠德曼的影響創作自由詩，詩的形式更是變更了。

但無論他們的形式怎麼變更，詩的情緒與詩的想像總絲毫沒有消失掉。決不能說用五言來表現的是詩，用七言律來表現的就不是詩；或是用有規律的韻文來表現的是詩，用「自由詩」體來表現的不是詩。

只管他有沒有詩的情緒與情的想像，不必管他用什麼形式來表現。有詩的本質—詩的情緒與詩的想像—而用散文來表現的是「詩」；沒有詩的本質，而用韻文來表現的，決不是詩。如謂凡「有韻的文章」都是詩，那末就是主張，詩是有韻的情緒文學的 Wenohester 也以爲是決不能算爲詩的定義了。

（十五）Spingarn 在他的 Creative Criticism 一書裏，論到「散文與韻文」，有一段話說得很好：

「希臘人的重點在於詩的試驗，不在於用散文或韻文，而在於想像力，因爲如果以韻之有無爲眞實的試驗方法，那末有韻的法律書與醫書變成詩，而散文的悲劇不是詩了。這是阿里史多德的話，二千年來的批評家與思想家沒有人能夠舉出理由把他廢除。但是無論是阿里史多德或是他的繼起者——在許多世紀中——他們都對於詩與韻文的分立都沒有疑惑；也無論是承認阿里史多德的話的，或是反對他的話的，都一致地承認散文與韻文是分離，分立的二元，各有各的特質與他自己的生命。詩與韻文也許是合一的另辭，也許不是；但是他們却都以爲散文與韻文是不同的。但是散文與韻文果是不同麼？」（十六）

Spingarn 說到這個地方，又舉出了好幾個例，證明：

「不僅只散文與韻文沒有劃定的界線，並且，如果說起有韻的字句與無韻的字句之間有差別的存在，那末，就是在同「平仄」的韻文中，也是同樣的有差別的。」（十七）

照此看來，可知散文與韻文，在形式上本來是沒有什麼很清楚的分別的。散文與韻文既沒有什麼分別，那末，詩的精神，在韻文的形式中表現出來，與在散文的形式中表現出來又有什麼兩樣呢？

而且散文詩的成績也已足證明散文決非不能爲表現詩的情緒與情的想像的工具—也許表現得比韻文還活潑還完全呢！

所以我們固不必堅執的說，詩非用散文做不可，但我們也決不敢附和的以詩爲「有韻的文章，」「非韻不爲詩。」 詩的要素，在於詩的情緒與詩的想像的有無，而決不在於韻的有無。

「詩與韻可以不必爲同一的名辭。」這是我們十分確信的話。

(三)

但有許多人疑惑：詩可以用散文寫出來，那末，同其他的散文，如小說，論文，有什麼分別呢？並且 Winchester 說，凡是文學都包含有情緒與想像與思想幾個要素，這決不是詩的特質。 如果詩沒有韻，那末，不是同別的文學一樣麼？

在這一層，我也願意略略的再說一下。

凡是文學作品都包含情緒的元素在內，這句話，我是非常相信的。 因爲文學與哲學或一切科學的區別就在於此。 不過在詩裏面，包含情緒更爲豐富而感人。 論文—文學化的—所含的情緒的元素較少，而知慧的元素較多。 戲曲則是「表現的」作品(Moulton 的話，)不如詩之含有最多量的情緒的元素。 小說本是史詩的變化；他是敍述的，大部分的詩則多是直接引起讀者的情緒 並且，詩的想像，另外有

一種感化力使我們看了，就知道他是詩，決不是小說，或論文或戲曲。有一種論文或敘述文，偶然帶了些詩意，我們就稱他做「詩的散文」。在用字方面，詩中所用的字句也有特別的選擇。太戈爾說：「詩使想選擇那些有生命的字眼，──那些不是為純粹報告之用，但能融化於我們心中，不以在市場中常用而損壞了他們的形式的字眼」。(十八)

總之詩與散文的分別在精神而不在有韻與否的形式。詩有『詩的』情緒，與『詩的』想像，我們一看，就知道，決不會與散文混雜的。

更具體的講來，據 Rannie 的『文體綱要』所說，詩與散文──小說，論文等──的分別，約有五端：

(一)詩比散文更相宜於知慧的創造。許多人都有一種強烈的創造衝動，想創造出以前沒有創造過的東西，而使之不朽；詩是他們更相當的創造物；因詩的形式較整齊，且詩中更容易傳達出自己的情感。

(二)詩是偏於文學的個人主義，就是適宜於表現自己或自己的感情，散文偏於的學的實用主義。

(三)詩是偏於暗示的；散文則多為解釋的。

(四)詩的感動力比散文更甚。這因為詩是純粹的感情文學之故。

(五)詩比散文更適宜於美的表現(十九)。

這與那韻不韻無關的。只有第一節，形式較整理，大半是因為有韻的原故，但這一節與詩文的分別無大

關係—由此更可知：

詩之所以爲詩，與形式的韻毫無關係了。

(四)

所以在理論上，散文詩的立足點，也是萬分的穩固價。並且「我們固不堅執的說，詩非用散文做不可，」然而在實際上，詩確已有由『韻』趨『散』的形勢了。

古代的文學或科學大體都是用韻文寫的。—也有不用韻文的—這大約是因爲古代印刷或紙筆沒有發表，思想或情緒之傳發極爲不易，故不得不用韻文，以期便於上口，便於傳誦。但後來傳寫的工具，日易發達，許多做知慧的與情緒的文章的人，都嫌音韻之束縛，因而羣趨於做更易自由表現自己的思想與感情的散文。小說就是由史詩蛻變出來的；現代的戲曲，也由屏除『劇詩』，而改用散文來寫。抒情詩也多已用散文來寫。

除了英國美國的許多散文之作家以外，法國的鮑多萊耳(Baudelaire)也很早的用散文來做詩。俄國的屠格涅夫也作了五十篇的散文詩。印度的太戈爾譯他自己的著作爲英文，也用的是散文詩體。中國近來做散文詩的人也極多，雖然近來的新詩(白話詩)不都是散文詩。Moulton 說：

『古代的詩歌大部分是韻文，(二十)

近代的詩歌大部分是散文。」

這確是極顯明現象。

許多人懷抱着「非韻不爲詩」的主見，以爲「散文不可名詩，」實是不合理而且無知。

(附註)(一)見 (The New Age Encyclopeadia) 詩字條下。

(二) Hudson『文學研究』引 Gohnson 字典語。

(三)見「英雄與英雄崇拜。」

(四)見氏所著『詩之原理，』(Hudson引)

(五)見氏所著之 The Liberal Movementin English

(六)見『英國百科全書』詩字條下。

(七)見氏所著『文學批評原理』第二百三十二頁。

(八)見氏所著「詩的性質與要素」第四十四頁。

(九) Lectur son the English Poets (Hudson引)

(十)見 Essayon Milton

(十一)見氏所著「雜論」。

(十二)見氏『批評論文集』中之「詩之研究」。

(十三) Lectures on Poetry (Hudson引)

(十四)見 Lectures on Poetry (Hudson引)

(十五)參看『批評文學原理』第二百二十七頁。

(十六)見氏所著 Creative Criticism 第一百〇二頁至一百四三頁。

(十七)同書第一百〇七頁。

(十八)見氏所著「人格論」第三十一—三十二頁

(十九)參看 The Elements of Style 第十一—三十七頁本篇所言略有與之相異之處。

(二十)見氏所著「近代文學研究」第十六頁。(選文學旬刊)

近代劇和世界思潮

宮森麻太郎原文　周建侯述意

要知近代劇是些什麽，先要知道演劇底起源。西洋演劇底起源，也和我們東方一樣，是基原於舞樂的。距今約二千三百年前，希臘首都雅典（Athens）所演的悲劇，就是音樂和舞蹈所成，彷彿今日底歌劇。當時祭那管理酒和青春的神巴喀使，用一種神樂，和東方底儺祭相似，悲劇就是從這裏出來的。不過當時底演劇，完全是官辦，因爲他底目的是維持道德，鼓吹宗教底原故。

法蘭西，意大利，西班牙，英吉利諸國，距今七八百年前，就有演劇的事。那時候底戲劇，盡是宗教劇，（Wysteries），把基督聖書中底事實，演成劇本，專在教會堂裏開演，登場演劇的都是僧侶和信徒。這正所謂現身說法，高臺教化底意思，和希臘演劇底目的，是一鼻孔出氣；和東方底講聖論，唱勸世文，用意也差不多。不過戲劇一面說給人聽，同時又扮給人看，當然作爲社會教化底機關，是比較很有效力的。

後來又興起了一種道德劇。（Moralities）於宣傳宗教之外，又把那正義，慈悲，勇氣，憐憫，奸佞，嫉妒，貪慾等等性質，扮演出來，勸善懲惡，是這劇底主要目的。演劇的場所，也和宗教劇一樣，主在教會堂；不過扮演的人，不限定僧侶和信徒罷了。

描寫世態人情的人情劇，却是距今四百年前，西洋纔有的。這人情劇一興起，那宗教劇和道德劇簡

直就絕跡了。到十九紀底中葉止，人情劇可算全盛，因為當時劇作家底人材輩出底原故。內中特別要算英吉利有沙士比亞（Shakespeare），波孟特（Beaumont）佛烈察（Fletcher）等大詩家同時並起，這種戲劇，較他邦尤為盛行。

距今約半世紀前，這纔有我們所謂近代劇。（Modern drama）近代劇底作者頗不乏人，其中的大成者，要算那諾威底易卜生和俵倫遜，瑞典底施特林堡諸人。這三大家生在同時，著作各有特點，不能輕易品評他底優劣；但是追溯那近代劇底開創者，却又算法國底莫利耶（Moliere），仲馬父子（Dumas），阿籍（Augier）德國底赫伯爾（Hebbel）等。近三四十年來，丹墨，俄羅斯，德意志，法蘭西，英吉利，意大利，西班牙諸國，近代劇底大家輩出，所以近代劇到今日纔呈現這個盛況。

近代劇究竟是什麼？和人情劇怎麼樣區別？簡單說：近代劇是演述理性和意志的理性劇，人情劇是演述喜怒哀樂諸感情的感情劇；人情劇對近代說劇，他已算是舊劇了。但凡舊劇大概不過和電影一樣，奇景異繪，動作曲折，使觀場者悅目罷了。近代劇是含蓄許多理性的戲劇，是使觀者起感想的，所以那中間有社會劇，思想劇，理想劇，問題劇，諷刺劇，哲學劇，神祕劇等等種類。舊劇雖講究藝術，却是不過外面舖張，內容實在乾枯得很。看中國底舊劇，尤其有這樣的感慨。這近代劇，是講究內容充實的，不是專弄技巧，總要和現代人底動作思想相合。

西洋底戲曲學者，把戲劇底動作，分作有形無形兩種：舊劇都是富於有形動作的，近代劇則富於無形的動作；就是說舊劇只重在外面的情節和舉動，近代劇要內容所含蓄的思想變化豐富。在文化進步的今日，對於觀劇者只拿無謂的外形鋪張去滿足他們，恐怕已經不行了；正如那小孩子喜歡看打仗打架的戲，大人則不能以此為滿足。舊劇是只可以滿足那沒有什麼理想的小孩子或者等於小孩子的人；有理想的人是要要求那內容充實的近代劇的。

希臘底悲劇，登場人物，盡是神話中底英雄豪傑，忠臣孝子，貞女烈婦，做惡事的要遭天罰神怒，劇中首尾曲折，都是以神罰可怕為主眼的。後來底宗教劇道德劇，自不消說；就是沙士比亞他們所著的人情劇，也不出了這個賞善罰惡底範圍。凡干犯社會制度，國家法紀，因襲道德的，在這些劇中都是要使他們受神罰或國家刑罰的。在近代劇中却和這些舊劇不同了。他那寓意，是說個人底犯罪，多原因於社會組織底缺陷，有諷世底意思；所以就說近代劇是富於革命的精神的，也未嘗不可。

近代劇底舞臺技術，(Technique)是要守『三一律』的。(Three Unities)怎麼叫三一律呢？第一時日一致；第二場面一致，第三動作一致；這三種一致，本是希臘劇底特有技術，而歐洲一般所奉行的。中間也曾暫時廢止過；到易卜生手裏又再復活，現在算是通行了。這三種一致底意義，所謂動作一致，(Unity of Action)是要秩序整然，有聯貫的生機，不至如死物一樣；這是在全劇中間維持統一的三一律

中這個算是最重要的了。時日一致(Unity of Time)底意思就是說那事件底發展，要限定在一晝夜，多則數日間甚至於只限於三四時間內的。至於把一個事件，限定在一個或兩個地方甚至於只限定在一間屋子內這就是場面一致了。(Unity of Place) 爲遵守這三個一致，除了把那十年或二十年前底事，拿會話來述說外無他法；所以近代劇大概取『回顧劇』(Retrospective Plays)底形式。舊劇則不然，多半是每演一幕，要換時換地的。因之，那第一幕時看着的紅顏少年，到第五幕來就變成了白頭老翁，這樣的劇在舊劇中往往看見。講究三一律的戲劇，就決無這樣的事。動作，時日，場所，三者都是自然統一的；不使舞臺底印象受破壞，能夠令觀客容易印入腦中，且印象很深，這都是近代劇底長處。但是因爲要謀統一，自然動作上不免生出一些牽強來；並且要於短時間內，同一場所，把劇中的事披露完，當然不免說話多動作少底毛病：近代劇底唯一缺點，就在這裏了。

『劇作家就是要把當代緊急的大問題化成通俗的說教者，』這話是施登堡氏說的。易卜生，奚約，馬特林等也是這同樣的意見。他們都是以改良社會，增高國民趣味爲己任的。他們和昔時底『狂言』(日本戲底一種)作者不同，是具有指導世人底抱負的。據他們所說的來看，脚本作者和演劇人，簡直就是藝術家，社會教育家。歐美諸國底近代劇，既是時代思潮底反映，同時又能左右一般民衆底思想，其能風靡一世，自是當然的結果。要窺見世界底最近思潮，近代劇的確是強有力的好資料。但是近代劇所

要對付的問題，非常之多，並且千態萬狀異常複雜；現在且把那主要的列舉起來看：

一、貧困問題就是勞動問題。要怎樣纔可以救濟貧困？——社會主義，社會政策。

二、結婚問題。從前結婚底目的，很和嫖娼買淫底目的沒大差別。就是法律上底結婚也是導引人作僞善者的。如今要主張自由結合 (Free Union)。

三、女子解放。主張女子底經濟獨立，女子參政。

四、男女兩性間底競爭。

五、排斥戰爭，鼓吹平和思想。

六、現代底文明社會，都是一些『僞善』充滿了的，要把這種社會加以改革。

七、打破從前底因襲道德，建設適合現代的新道德。

八、從前已成的宗教，是有害無益，要毀棄的。

九、超人論。主張不爲一切的『因襲』所拘束，謀出現有高適識解的超人，是人類最高的理想。

十、父母兒女間和夫婦間底權利問題。

十一、性慾問題。主張性慾教育底必要，論究性慾和知識慾底關係。

十二、發揮個性。要實現自己，要把那妨害個性發展的一切國家制度打破。

十三、多數政治愚劣論。古來多少的政治都是愚昧的，拘守著一些謬見。

十四、風紀衛生論。論究結婚和花柳病底關係。

十五、幸福問題。講究幸福如何纔可以求得。

十六、藝術家保護問題。

十七、論究慈善事業底利害得失。

十八、裁判監獄改良問題，犯罪問題。

除了這十八種而外，還有種種問題，都是近代劇作家所注意的。就這樣看近代劇底作者，不但要是藝術家，并且還要是思想家論文言論家了。

在諾威，瑞典，丹墨，俄羅斯，德意志，法蘭西諸國，把劇場和敎會，學校，圖書館，新聞雜誌，認爲五大社會敎化機關。國家對於劇場，是和對敎會，學校，圖書館，新聞雜誌一樣，要保護的。

在歐羅巴方面，到十九世紀底中葉止，所謂文學，主要在詩歌，小說，論文三者：其中小說尤稱全盛；劇本居在次位。及至近代劇勃興以來，形勢忽然一變，劇本倒足第一位了；第一流的作者，都爭著編劇脚本，所以那歐洲近來底近代劇很流行，幾乎風靡一世。我們東方底戲劇還遲留歐洲舊劇的時代裏，這是社會進步底結果，同時也就是不進步底原因；留心社會的人，難道就聽其他長此因循下去嗎？（選戲劇）

近代法國文學概觀

愈之

一　法國文學的特質

法蘭西是「歐洲之花」，也是出產文學藝術的肥土，在文學史上，法國是最有光榮的。　法國人是拉丁民族，秉有南方富麗文雅的氣質，佔有山水優美清秀的領土，所以生成是藝術的國民；不單是文學，就是圖畫彫刻等藝術，也沒有一國比得上的。　而且法國的國語，豐富而又明快，是表白思想感情的利器；具有藝術天才的國民，得了這種優美的國語，所以在文學上頭，比別國格外生色了。

我們從法國文學史上看來，法國文學的發展，有兩大特色：一是順調的，一是國民的。　怎麼說是順調的呢？　別國的文學，像英國德國等，是時斷時續的，有的時候非常興盛，有的時候便又寂寞無聲了。　譬如像英國的文學，當十四世紀出了個大詩人焦叟 (Geoffrey Chaucer 1340-1400)，過後便冷淡了好久，一直等到十六七世紀又出了施賓叟 (Edmund Spenser 1553-1599) 涉士比亞這兩位大詩人，於是文學上放了萬丈光燄。　但十七世紀以後便又走進隧道裏去，黑魆魆的沒有一點生色。　德國呢，也是這樣，在貴推西婁爾以前，簡直沒有一個文學家。　法國却大不相同了。　在十五世紀的時候，早已有一羣的抒情詩人。　到十六世紀有賴倍萊 (Francois Rabelais 1490-1553) 乜台因 (Michel Eyquem de

Montaigne 1533-1592）這幾個大文豪，其中賴倍萊的詩是法國古典文學的始祖。十七世紀出了柯納（Pierre Corneille 1606-1684）拉辛內（Jean Racine 1639-1699）瑪利亞兒（Moliere 1622-1673）這一班大戲曲家，稱做法國戲曲上的黃金時代。十八世紀生了福祿特爾（Voltaire 1694-1778）盧梭這兩大偉人。十九世紀以後就是近代的法國文學，更是盛極一時，看後文便知道了。總之，法國歷來文學思想的發展，從頭到尾，蟬聯不斷，無論那一個時代，文學上頭都很有生色，這種繁盛的現象，在別國文學史上，是找不出來的。

怎麼說是國民的呢？像別國的文學，雖也都有特殊的色彩，但時時受着他國文學的影響，本國的色彩，有時便不甚鮮明。法國却不是這樣；法國文學的發展，全然是獨特的超越的。法國無論那一派的文學，國民文學的特色，總是很顯著。這一點也是法國人所足以自豪的。

但除上面的兩種特色以外，法國文學更有一樁特長，便是富於世界性；法國對於世界文學，是很有影響的。法國人具有社交的交通的長才，最能把本國的優長發揮到別國去。法國的大革命使全世界都受震動，法國的文學也有這等的魔力，使別國的思想界，都受感化。近代文藝思想的發展，不論是浪漫派，寫實派，神祕派，象徵派，多是法國做先鋒隊，別國只是學法國的樣。這一層也是研究法國文學所應該知道的。

二　法國的浪漫運動

話雖如此說，法國的文學要比別國發展得快；但在近代開始的時候，受古典文學的束縛，也是法國最甚。

十八世紀法國的文學，總拋不了古典的形式；法國的戲曲，把希臘戲劇上的法則，牢牢的守着，像莎士比亞那種劇曲，却說是野蠻人的戲劇，力加排斥。在這時候，第一個打破古典主義開創新文學的是誰呢？這却要算盧梭 (Jean Jacques Rousseau 1712-1778) 了。盧梭生在法國革命以前，嚴格講起來，他並不好算是近代的文學家；但論到近代浪漫文學的開山祖師，不是他又是誰呢？盧梭是十八世紀最大思想家；他著的愛米兒 (Emile) 科學藝術論 (Discours sur les Science et les Arts) 人類不平等的原因 (Discours sur l' Origin et les Fondements de l'Inégalité Parmi les Hommes) 這幾部大著，破壞陳舊思想，批評固有制度，倡導回復於自然，這種自由思想，使當時冷漠的歐洲思想界大受震動；英國德國的文藝界，都給他喚醒，便打破古典，創成兩國的浪漫文學。盧梭的本國呢，可是不然；他的思想當時在法國雖很有力量，——政治上影響更大，但他死後法國起了大革命，接着又有一八〇四年的帝政時代和一八一四年的政治革命，這時法國人的精神貫注在政治上頭，沒有做文學的工夫，所以盧梭倡導的那種新運動，中斷了有幾十年。一直到一八三〇年代，盧梭的精神重新復活，法國纔生出極大的浪漫主義運動。這種浪漫文學發生雖遲，但聲勢却比英國德國更來得盛大呢！

法國浪漫文學的全盛期，是在一八三〇年以後，文學史上稱做『一八三〇年代』Mil-Huit-Cent-Trente)。但在一八三〇年以前的三十年——從古典主義到浪漫主義的過渡時期——中，有幾個文學家，也應該提及。這就是解都伯蓮 (Francois René de Chateaubriand 1768-1848) 施泰爾夫人 (Madame Staël 1766-1817) 白朗納 (Pierre Jean de Beranger 1780-1857) 羅馬丁 (Alphonse Prat de Lamartine 1780-1834)；其中施泰爾夫人是近代法國最大的女文學家，法國的文藝思想傳布國外，夫人的力最很大，而且她更可說是近代女權主義 (Feminism) 的祖師。

所謂一八三〇年代的運動，是怎樣起來的呢？這件事是法國文學史上的一個大紀念，應該來說一說：一八三〇年二月十五日夜裏，巴黎法蘭西大劇場第一次開演囂俄的名劇亞爾娜尼 (Hernani)。這本戲曲全然是和古典主義直接挑戰，大致是講一個西班牙貴族殉情的事情，事蹟是非常浪漫的；至於這本戲曲的體裁，不單是打破戲曲上的一切規則，而且對於古典派奉為天經地義的三一律，也一概打破；這種戲曲在法國劇場上從沒有演過。那天開演的時候，法蘭西大劇場幾乎變成新舊兩派的戰場；兩派的文人，都在劇場裏擠滿，一個個磨拳擦掌，像要拚命的樣子。浪漫派裏的健將，像囂俄哥脫等人，故意著了希奇古怪的服裝，神宇軒昂的表明那種浪漫的氣概。等到戲劇開演的時候，浪漫派一面拚命的喝采，古典派一面拚命的叫喊，劇場裏這樣的喧擾是從來沒有的。這一場大戰的結果，終於是浪漫派勝利。從

那天以後，法國文學界纔打破古典的束縛，另闢一個自由的新天地。加入這種新文學運動的新文學家，人數很多；我們單揀頂重要的八個——囂俄、聖皮韋、大仲馬、鮑爾札克、喬治散、梅里末哥、脫繆舉——約略介紹幾句。

囂俄（Victor Hugo 1802-1885）是一八〇三年代浪漫運動的領袖。他是詩人戲曲家小說家，又是政論家；他的一生著作，有五十六大冊之多。他最出名的著作，是小說哀史（La Miserable），大旨是詆斥社會組織的不完全，給一部分不幸的人訴苦。又有鐘樓守（Notre Dame de Paris）九十三年（Quatre-vingt-Treize）也極有名。他的小說我國譯出的也有好幾種。囂俄的出身很貧苦，後來因倡導新文學，又很受社會的攻擊。一八五〇年他因批評拿破崙第三的非常政策，被政府驅逐到外國去；那有名的哀史，便是流落在比國的時候做的。

法國浪漫文學中，最大的創作天才，自然是囂俄；但論批評的才能，却要算聖皮韋（Augustin Sainte Beuve1804-1869）。聖皮韋是歐洲近代最大批評家之一；文學史上稱做「近代批評之父」。他起初以詩出名，後來在巴黎評論（Revue de Paris）兩世界評論（Revue des Deux Mondex）執筆，專做文學評論，有二十年。他排斥一切因襲的形式的批評法，注重用自己的感情，做批評的標準；又極端注重自己的印象，所以他的批評法，稱爲印象批評。

法國浪漫派的三大名家可以合做一羣，就是鮑爾札克（Honore de Balzac 1799-1850）喬治散（George Sand 1804-1876）大仲馬（Alexander Duma 1806-1870）。鮑爾札克生前沒有什麼榮名，到死後他的著作才漸漸的出名。他一生苦心經營的，是一部著名小說，叫人生喜劇（La Comedie Humaine）。他的藝術有些和後來的自然派相近；最擅長的是性格描寫。有人說，除了莎士比亞之外，他要算一個最大的人生研究者了。喬治散是個女文學家，她的眞姓名叫 Armandine Lucille Aurore Dnpin；著作有百冊之多，小說占其多數。大仲馬是個普遍的著作家，他的小說戲曲，不論成人或是兒童都愛讀的。二十三歲的時候，他就出了一本戲曲，叫亨利第三和他的朝廷（Henrie III et sa Cour）這本戲曲和囂俄的亞爾娜尼相同，很多革命的傾向。後來又做了二三本戲曲，於是又換方針，專做歷史小說，像三個火鎗手（Les Trois Mousquetaires 我國譯作俠隱記）"Le Comte de monte Cristo"等。他的小說和斯各德相同，記的多是史事，而且在普通社會傳播極廣的。

最後法國浪漫派作家應提及的：梅里末（Prosper Merimée 1803-1870）是以短篇小說專長的。哥脫（Theophile Gautier 1811-1871）是法國文學中第一個美文家，小說墨本姑娘（Mademoiselle de Maupin）最有名。繆亷（Alfred Musset 1810-1857）也是偉大的浪漫詩人，他的詩和戲曲都是感情很濃厚的。

三　自然主義的文學

一八三〇年以後，是法國浪漫文學的全盛時代，到了後來，理想派漸漸的衰退了，現實主義盛起來了，文學上對於浪漫主義發生一種反動，從感情的傾向，回到理智的傾向，從空想的傾向回到直接經驗的傾向，這便是自然主義的運動。這種自然主義的文學，到一八六〇年纔盛起來。但從一八三〇年到一八六〇年的過渡中間，有幾個大文豪，却也不可不講一下子。

囂俄以後的文學家，占最重要的位置的，總要算鮑台萊爾（Charles Baudelaire 1821-1867）了。鮑台萊爾是唯美派的詩人，他少壯以後，即游國外，到過印度，異域的山川風物，於他的詩中，很多影響。一八五七年他的詩集惡的花（Fleur du Mal）出版，於是他的文名便大盛起來。以後他專心做詩，別的散文却都沒做過。在他的詩中，很多獨創的奇異的不健康的感觸。英國詩人施文朋批評鮑台萊爾的詩，說他能把黑暗的奇怪的現象，化為莊嚴而且合理：這便是鮑台萊爾的特色。

從一八六〇年到一八七五年的中間，就是自然派小說勃興的時候，法國有一羣詩人，稱做伯拿斯派(The Parnassian School)。這一派的詩人，有一種奇特的風調，他們做的詩，都是奇怪朦朧，却又非常之華美。這伯拿斯派裏面的詩人很多，現在只講最有名的一個，便是衛廲奴(Paul Verlaine 1844-1896)。衛廲奴是個乖張奇僻的詩人，他主張感情生活，痛惡一切的習慣道德，只求一時的快樂，因此為法政府所

忽逃亡到英國。一八九六年他因放縱肉慾的結果，身心衰弱，死於巴黎貧民街的一所破屋中，結果非常之悲慘。他的生活雖是這樣的墮落，他的抒情詩却很富於美麗奇怪的格調。他的詩和音樂有同一作用，能把感情映到讀者的心上去，所以批評家稱他爲文字的音樂家。他是鮑台萊爾的高足，論到獨創的本領，自然還不及鮑台萊爾，但感情的奔放，影響的深切，他實在要出於老師之上呢！上面講的鮑台萊爾衛属奴和伯拿斯派詩人，在文學史上稱爲「頹喪派」(Decadants)，也稱爲「惡魔派」(Diabolists)，和自然派截然不同，但也有人把他們歸到自然派去的。

十九世紀後半自然主義的運動，最先發生於法國，後來也是法國最盛。法國自然主義的發展有兩方面：一方面是小說的發展，一方面是劇本的發展；但小說的發展比劇本的發展更來得興盛。法國自然派的小說家和劇作家，不用說，都是極多的，現在也只好揀幾個講講。

論到自然主義的開山老祖，自然要算曹拉，但在曹拉之前，却已有幾個小說家，開闢自然主義這一條路徑，這却不應該忘記。其中第一個要算福羅貝爾 (Gustave Flaubert 1821-1880)。他是個沉鬱性的文學家，惡交際，愛孤獨，終身不娶；因爲這樣，所以厭世厭人，對於世上一切都無可樂觀，結果便成狂疾，五十八歲時中風而死。但他的小說却極有價值；法國小說家能把人生現象一點沒誇張，一點沒修飾，老老實實的寫出來的，要算他是最先的一個。平生有三大傑作：鮑伐利夫人 (Madame Bovary) 賽

蘭巴 (Salambo) 三感情教育 (L'Education Sentimentale)。但其中占有世界的名聲的總要算鮑伐利夫人。 這部小說大概是借鮑伐利夫人做中心，描寫法國中流社會的日常生活，把人生極平淡極曖昧的事情，亦裸裸的寫出，和浪漫派小說的作法大不相同。 這小說出版以後。政府竟以敗壞風俗的罪名提起公訴，後來雖判決無罪，當時的讀書界詆毀的却也很多，但他究竟不失為自然派小說破天荒第一部的大著作。

和福羅貝爾同時的大小說家有康考爾兄弟，弟名佳爾 (Jules de Goncourt 1830-1870)，兄名愛德芒 (Edmond de Goncourt 1822-1896)。他們兄弟倆起初出一種雜誌，名"Le Journal de Goncourt" 用精密的手段，描寫巴黎文學者的生活，因此出名。 後來又做許多小說。 他們的小說，主張用印象派繪畫的方法，把小說中的事實通過讀者的神經，生一種印象，後來稱為印象主義 (Impressionism) 這種印象派的文學，是和自然派很接近的。

現在應該講自然派的泰斗曹拉了。 曹拉是小說家，又是批評家。 他首創自然主義的方法，主張做小說應該注意環境，歷史和性格等；他做一部小說，都說出這小說的來歷和做這小說的目的。 他的最大傑作盧共馬加叢書 (Les Rougon Maquarts) 可算一部自然主義運動的宣言書了。 這一部小說，共有二十大册，把法國社會各方面的事情，幾乎都寫盡，現在且把二十册的題目寫出來。 (一) 法國都市生

活，(二)商人生活，(三)小菜場的生活，(四)(五)僧侶生活，(六)上流社會政治社會的生活，(七)勞動社會的生活，(八)婦人情慾之生理的心理的解剖，(九)遊女生活，(十)巴黎商人生活，(十一)巴黎勸工場生活，(十二)人生的苦痛，(十三)礦山生活，(十四)美術家生活，(十五)農夫生活，(十六)夢，(十七)鐵道生活，(十八)銀行生活，(十九)普法戰爭時的兵士生活，(二十)科學者生活。 這一部大書中的事蹟，決不是憑空揑造，那怕一件極細微的事情，也都是用實驗方法觀察得來的；這一部書的價值就此可想見了。 這一部叢書費了二十四年工夫纔得完成，以後他又做了一部叢書羅台 (Lourdes) 羅馬巴黎三個都市的事情，又着手做那多產 (Fécondité) 勞動 (Travail) 眞理 (Vérite) 正義 (Justice) 的四福音書，但最後一册還沒完成，不幸被煤氣窒死了。 曹拉和福羅貝爾莫泊三是自然派的三大文豪，但曹拉的人生觀，却和他們兩人不同。 福羅貝爾和莫泊三極端的厭惡人生，否定人生，曹拉却是極端樂觀的肯定的。 他主張勞動的神聖，生命的熱愛，現世的享樂；總言之他是個徹底的樂天主義者，這一層和其他大多數的自然派文學家頗有點不同。

和曹拉同年生的有一個杜德 (Alphons Daudet 1840-1890)，也是自然派的鉅子。 他和曹拉一樣標榜寫實文學，不過他具有滑稽的天性。 他的小說極能引人發笑，最長的是諷刺的體裁。 "Tartarin de Tarascon" 最有名。

自然派三大小說家當中，福羅貝爾曹拉長於長篇，莫泊三長於短篇。 莫泊三(Guy de Maupassant 1850-1893)是福羅貝爾的學生，起初當海軍部屬吏，不久便棄去改操筆墨生涯。 起初做了幾本詩集，被官廳禁止發行。 後來專做短篇小說名蓋一世，從一八八〇年到一八九〇年，做的短篇小說集有二十幾冊之多，我國人也最愛讀，近來譯出的已不少了。 長篇女的一生(Une Vie)美兒的友(Bel Ami)人的心(Notre Coeur)等最有名。 他雖不像曹拉的明白宣言，但他做的小說，觀察人生之精細，文體之明徹，不失爲自然派最大作家。 而且他那種短篇的片面的描寫法，也可算獨步世界各國文學中；短篇小說，沒有比他做得更多更好的了。

自然派的劇作家，却要算小仲馬占第一位。 小仲馬(Alexandre Dumas 1824-1895)是上節所講大仲馬的兒子。 他自幼秉承家學，長於小說劇本。 他的最大傑作，就是我國人最愛讀的茶花女遺事(Dame aux Cameleaux)這是小仲馬二十四歲所做的小說。 到了一八五二年，他把這小說改編劇本，在劇場開演，一時大受影響，那年在法國演劇史上成爲一大紀念。 以後他又做了許多的寫實劇本，取材於時事問題的居多數，他實在可算法國問題劇的最大作家。

和小仲馬同時出名的，有一個沙爾道(Victoarian Sardau 1831-1908)。 他是長於諷刺的戲劇家，和德國滋德曼很有點相同。 最有名的是"Rabogas"。

最後還有不可忘却的便是自然派最大批評家泰奴 (Hypolyte Adylph Taine 1828-1893)。他是近代文藝批評界最卓越的一個，他本是個教師，後來因精攻藝術學，得了哲學博士的學位。泰奴創造出一種「科學的批評」(Scientific Criticism)，說是藝術應該用科學的研究法來批評，便是在批評文藝之前須先把(一)人種，(二)周圍，(三)時代這三方面細心觀察過才好。這種批評法，和曹拉的文藝主張，很多相同的地方。泰奴最有名的著作，是英文學史 (Histoire de la Littérature Anglaise)，他的科學批評法，都可以從這部書中看出的。

還有和泰奴齊名的大批評家，而且也於現代文學影響最大的，便是羅南 (Ernest Renan 1823-1892)。他從小受僧侶教育，中途還俗。他的最大傑作，便是耶穌傳 (La Vie de Jésus) 這部書是以人世的見解來批評耶穌的事業；全書都用內省的哲學的觀察和美麗的文辭，稱爲世界永久的名著之一。此外關於宗教和文藝批評的書，還做得不少。法國十九世紀最後的大文豪，總要算是羅南了。

四　法國最近文學

到了一八八五年，法國的自然派，興盛達了極點，於是又轉了一個方向。科學可能的信仰漸漸的衰了，寫實的文學漸漸的不大流行了。在一方面，對於傳統的思想，又加尊重，便造成新古典主義 (Neo-Classicism) 的文學。在一方面因科學破產，宗教的信仰重新復活，人心都重感情，好神祕，便又生出新

理想主義(Neo-Idealism)的文學。從十九世紀末年一直到歐戰了畢以後，法國文學都有這等的傾向。現在爲地位所限，只能把最近代法國許多的文學家當中挑幾個出來說說。

現代法國文學家對於世界影響最大的，不能不推佛朗西(Anatole France 1844—)他是個批評家詩人小說家，又是最大的劇作家。他的批評法，主張印象主義，和羅南齊名。他年輕的時候是伯拿斯派的著名詩人；後來做了許多小說，最有名的是"Le Crime de Sylvestre Bonnard""Thaïs"紅百合(Le Lys Rouge)，紅百合是描寫詩人衛厲奴的生活的，文筆之精細華麗，在法國文學中可算珍品。此外他又做了許多劇本，我國曾譯過啞妻(The Man Who Married a Dumb Wife)那一篇。佛朗西和羅南相同，宗教的色彩非常豐厚，他可算得法國新浪漫派最大作家之一。

最近代批評家當中，和佛朗西一致主張印象批評的，更有一個賴美多爾(Jules Lemaitre 1853-1914)，他是竭力主張用印象批評來代鑑賞批評的。劇場的印象(Impressions de Theatre)現代人(Les Contemporaines)兩部書最有名。

現存法國的著名小說家，是陸蒂巴爾蓋巴比塞這幾人。陸蒂(Pierre Loti 1850—)起初是海軍中人，世界各大洋幾乎都遊徧，所以於外國的風土人情感受得很深。而且他也是個美術家。小說有"La Marriage de Loti" "Madame Chrysantheme" "Le Pecheur d'Island" 這幾篇傑作。

巴爾蓋(Paul Bourget 1852—)是長於心理解剖的小說家，他的小說中都應用生理學心理學來描寫，這種手段要比自然派小說家更高一着。最有名的小說是弟子(Le Disciple)，他也做了許多的心理論文。

巴比塞(Henri Barbusse ?—)是個竭力反對戰爭的小說家。在歐戰中很著名。他曾親自加入歐戰，在前敵服務。一九一六年做了一部礮火下(Under Fire)這是一部極悲痛極可怕的小說，是歐戰中最大的著作。最近又做一部小說叫光明(Crete)，大旨是反對戰爭反對國家主義，反對資本主義；而且他又集合了各國的文學家，組織一個團體叫光明團，目的在於謀文學家的國際聯合，打破國家觀念，實現精神界的互助，這件事倒也很可注目的。

現代法國的戲劇界最為發達，新進的大劇作家很不少，而且派別也很複雜。除上面說過的佛朗西外，像歐章白利安羅斯丹羅蘭等都是極著名的。歐章(Paul Hervieu 1857—)稱為法國最長於心理描寫的劇作家。他最專長的是主題劇，(Thesis Play)什麼叫主題劇呢？就是以劇本為討論問題的東西，所以每一篇劇本，都有一個主題的。歐章最初出名的劇本叫 "Les Tenailles" 是講離婚問題的。

白利安(Eugène Brieux 1858—)是個木匠的兒子，從小喜歡文學。他和歐章是主題劇的兩大

作家，不過歐章的主題劇，大半是講婚姻問題的，白利安的主題劇，範圍却比歐章更大了：他的戲劇中，一切的法律問題，政治問題，教育問題，種族問題，都論及的。 他做的劇本有三十種之多，其中最有名的像紅衫 (La Robe Rouge) 是批評法律制度；梅毒 (Les Avaries) 是講男女性慾問題；勃蘭雪德 (Blanchette) 是講女子生計問題；我國譯出的有紅衫和梅毒這兩種。

上面講的歐章和白利安，雖是現代的文豪，但還是屬於自然派。 至於最近法國表象派的劇作家，却要算羅斯丹 (Edmond Rostand 1868-1919) 最偉大了。 他的文藝思想，全是獨創的，和時下的戲劇家派別不同。 他的劇本當中，多用鳥獸來表現人格，這種表象方法，是他獨步的。 劇本共十幾種，"Cyrano de Bergerac" 一篇最有名。

最後講那創大勇主義的羅蘭 (Romain Rolland 1866—)。羅蘭是個大音樂家，在二十世紀初年，著一部反對戰爭的大著作，叫做戰鬪之上 (Audessus de la Mêlée) 很有價值。 羅蘭的藝術思想，多半是受托爾斯泰的影響，他主張建立民衆劇場，以謀藝術的平民化。 他做了十幾種劇本。 有許多是專爲民衆劇場用的。 歐戰後，他又有一種劇本叫 "Liluli"，是新近才出版。(選東方雜誌)

法國詩之象徵主義與自由詩

劉延陵

（一）共同的精神

法國近代詩底歷史上有兩件大事——在詩底精神方面是象徵主義 Symbolisme，在形式方面是自由詩 Vers libre。自由詩雖沒衰頽，而象徵主義則已在『落潮』的時候。不過雖然如此，牠倆却依然有一述底必要，因爲牠倆名目雖異而精神則同，——就是都是自由精神底表現；而自由精神又是近代藝術底特質之一，所以這兩件事是可以指出近代藝術精神之一斑的。不但如此，在現在的中國，新文藝才始萌芽，舊的格律與新的主義有時還受過分的擁護，我們如指出一兩國近代文學史上的事，證明文藝界的自由精神是一種普遍的時代精神 Zeitgeist，古舊的格律舊或新的主義都沒有死守底必要，這或者也能略供參考。不過這短篇文祇求喚起關於象徵主義與自由詩的寬泛的概念，敍述是自然不能詳盡的。

（二）象徵主義底略史與大意

自由詩是隨象徵主義而出，所以我們不能不從後者說起。從表面看去，這象徵主義這個名辭像含有一種神祕深奧的意思；『其實你如從牠的字義之中去求，你一些兒也找不到的。』既然這樣，遂不得不

從歷史上說起。

約略言之在一八五〇年之前，法國底文學乃是浪漫主義底文學，所表現的都是偉大、豐富、優美、遙遠之情感。一八五〇年以後，在小說方面已漸有自然主義代替浪漫主義；而與在詩底方面，也有所謂巴拿山派 Parnassieus 揭着與寫實派小說家略微相似的旗幟來和浪漫派詩人宣戰。他們多爲外物爲美麗的描寫而不抒發內心底感情；他們的詩描寫入微，有彫刻繪畫之美。這一派開始的最著名的作品要算高帝埃 Gautier 底琺瑯與彫玉，琺瑯與彫玉這個名辭已足表明巴那山派底作風。除去這一點以外，他們的詩歌又有一味鏗鏘悅耳而不求與內心底情調隨時適應的音調。客觀的對象，刻畫的描寫，響喨的音調，——這些可算是巴那山派底特質。

『但是他們太記念着外物而忘記了自我了。儘量地念物而忘靈，就無異認人爲自然底奴隸。』十九世紀後半期法國的人乃是已經覺醒的人，而那時康德、黑智爾、叔本華等尊重心與理想與意志的哲學又漸漸篩入法國，所以惟物的巴那山派就自然不能站脚，而有表現自我抒寫情調的象徵主義繼之而起。

在象徵派戰勝彷彿有寫實氣味的巴拿山派之後，小說界中也遂有幾種新理想主義漸起而和寫實派相爭，這都是時代精神底力呀！

但是象徵主義這個名義不是一個人創成，一下子成立的，中間有好幾個健將，經過好幾個階級。一

般人所承認的這個主義底建設者乃是波特來耳 Baudelaire 凡爾倫 Verlaine 馬拉梅 Mallame 三位。

波特來耳（1821—1867）尋常稱爲象徵主義底始祖。是的，他並未曾創出象徵主義這個名辭，也沒有列舉出這個主義底信條，但他的幾個重要信條却是在他的著作之中首先流露出來。

他的最著名的兩部詩集乃是罪惡之花 Les Fleurs du Mal 與散文小詩 Petits poémes en prose。前一部之中的詩刻畫底細密，聲調底響亮，格律底嚴整，幾於和巴那山派相同，所以那時候他也稱被人稱爲巴那山派底巨子而他也實在是這一派底巨子。他與這派不同之處，在於巴那山派專門寫物而不抒情，而罪惡之花之中的詩則儘量抒寫作者底醜惡的幻想，自私的欲望，沉悶厭煩的感情；本來象徵主義底特點以及牠和巴那山派之所以不同，卽在於偏重情調底抒寫而忽略客觀底刻畫，波特來耳底詩旣有這個特點，就當然被認爲象徵派底始祖。近代人的生活是非常複雜的生活，心與物之間有許多神異的交互的影響，所以單單刻畫外物而忘記內心絕不足以表現近代人的生活。而且客觀界雖然美麗而繁複，主觀界則尤其神祕而豐富，所以『藝術家如想挖取美妙的瑜瑾，則人之魂靈與精神就是一個掘不盡的寶藏。』這一層乃是象徵派底一個重要的信條，而首先不自覺地說出來的，就是波特來耳。他說：

『人呀，不曾有那個搜索過你的深祕之窟之底咧。』

象徵派是著重抒寫情調表現自我的了。 若論如何表現抒寫，他們則以爲應當借有於客觀界的事物。 他們說外界有許多雖暗晦糢糊而却能表示我們的情調的東西，詩人應當去捉住這些象徵用以表現內心底情調 這一層也是象徵派底信條之一，而波特來耳又已不自覺地說了出來。 他說：

『自然界是一個廟宇
其中活的柱子們
有時放出混亂的話句；
人經過象徵之林而逛去，
象徵們用稔熟的眼光看他。』

詩中『活的柱子』指人，大意是說自然界有許多東西是靈底最好的象徵，極宜於用以抒寫內心底情調；人不知用他們而用『混亂的話句，』但他們却有意和人相親咧。

又描寫外界底東西雖宜於用刻畫的文筆，但內心底情調是惝恍無定飄忽多變的。 牠不是具體的東西，你不能照出牠的影子，刻畫出牠的狀態。 牠像海口的波濤，一忽兒洶湧跳躍如屋如山，一忽兒起伏滔滔奔流不停，一忽兒又從天邊冒湧而來如山崩嶺倒；這時候你如想領會牠的聲勢，最好就是閉目而靜聽其聲。 根據同樣的理由，象徵派的詩人之著重以聲傳神都過於其以畫形色；這派裏有好幾位詩人描

寫之時都是含『工筆』而用『潑筆』但是你讀了每一首詩幾行之後，意義雖還沒有明瞭而這幾行底音調已經激起一種情調。象徵派的多數詩人是著重以聲傳神的而後來同派的蘭波則更說聽到某一種聲音可以喚起某一種色覺。但是無論如何，象徵派底這個特點，就是以聲傳神主張聲色相通官覺交錯的這個特點，也是首先由波特來耳無意地說出。他在他的"Correspondences"裏說：

『氣味與色與聲互相回應，味之新鮮者如兒童之皮膚柔嫩者如草莓綠者如草場。』

象徵派底第二個祖宗就要算凡爾倫 Paul Verlaine (1844—1896)。他是法國一個軍官底兒子，早年在許多兵營裏度他的生活，後來回到巴黎先後傭於一個保險公司和別的幾個機關。一八七二年上因和妻子口角，遂偕他的朋友蘭波不告而去，飄泊於英比兩國之間，後來又和蘭波鬬氣，鎗傷了他，終在比國受了兩年的監禁。回國之後，所就輒敗，幾次顛連往返於破屋與醫院之間。

我們由他的浮浪的生活即可推知他的詩底風格。他並沒有自創一個理論，供獻於象徵主義。因爲生於北方，他祗有一腔奔放熱烈的感情，奔放熱烈的感情造成他的浮浪飄泊的生活，生活底浮浪更增高他的感情底熱烈。不要說他的成熟的作品，就是他早年仿巴那山派所作的詩歌也有一種不可遏的熱烈的愀愴。但上文說過，飄忽無端的情調旋起旋落的心波是不能細緻地刻畫的，而況凡爾倫底熱烈的情緒呢？他的奔放熱烈的情感自然就要禁止他爲細緻的刻畫而由聲浪之起伏緩急表現出來了。

正如 M. Kahu 所說，『凡爾倫底詩不訴於讀者之目而訴於讀者之耳，不求人讚美而令人哭。』他的著名的詩集爲無字之歌 Romances Sans Paroles 所以如此命名，就是說人不必求他字句底意思但聽其音調就能感覺到情緒。又，情調飄忽而不具體，所以抒寫情調的詩總不免有種渾濛恍惝的氣味，這一種氣味也是後來象徵派詩底特質之一，凡爾倫則要算是創始的一個。他主張塗抹出一種陰影；他說『不要色彩，祇要陰影。』Pas de Couleur, rien que la nuance 總而言之，氣味底渾濛，情調底抒寫就是他捐助於象徵主義的兩件。Strachey 說他『把人的氣質與魂靈底起伏引到詩裏，教詩離開固定的事實而靠近音樂』；又說，『凡爾倫底詩發出一種柔細芳郁的氣味，——奇異，渾濛，但是……令人永不能忘。』Jules Lemaître 也說，他是『一個野蠻的人，一個未開化的人，一個兒童，但又是一個聽見別人從未聽見的聲音的人。』

波特來耳與凡爾倫是象徵派底曾祖與祖父，馬拉梅(1842—1898)乃是牠的父親。馬氏底身世沒有特別可以注意之處，他對於後代的詩人所以有偉大的影響，也不是由於他的神祕而搖曳的詩歌。他對於詩之藝術與作法有許多年的研究，遂在巴黎羅馬街某一所屋裏設了一個講座，每星期二夜間屋裏燈光黯淡淡的，屋角上陰瑟瑟的，像一個演講廳，又像一個廟宇，他坐在牆上掛的他自己的一架畫像之下，坐具是一個美國製的旋轉椅，他自自在在地坐着，有時吸煙，有時左右旋轉，發表他的理論。這是法國文

學史上極足紀念的一幕了！可是首先把象徵派底信條嚴重地發表出來的雖是馬拉梅，而所發表的理論卻不都是他所首創。他說詩人應當用客觀界底事物，尤其當用奇異、神秘、渾漠、恍惚的象徵內心的情調；他也和凡爾倫一樣，以爲字底聲音比字底意義更爲詩之要素；也重渾漠的氣味而輕細緻的刻畫。重渾漠，遂尙暗示而輕描示。他說，『指出一個東西之名已窒息了詩底與趣四分之三，詩底與趣生於一些兒一些兒的揭露；詩所喚起的幻象生於暗示。』

當時聽馬拉梅演講者大半都是少年詩人，有幾個後來成爲象徵派底巨子。因此，所以馬拉梅就被人稱爲象徵派底父了。但直到馬氏那時，象徵主義這個名辭還未出現。因爲馬拉梅喜歡研究羅馬頹廢期底作家之故，人遂稱他這一派詩人做頹廢派。頹廢派底作品起初巴黎底報紙雜誌都拒而不納。於是他們就自辦了幾個小的雜誌，但聲勢終是微弱。直到一八八九年顧爾蒙 Gourmont 等創辦法蘭西之水銀 Le Mercure de France，於是這個報遂爲象徵派之正式機關，直到現今。

那時候詩人蜂起，聲勢雲湧，後來古代詩底程式格律又次第打破，於是自由的精神得自由的形式而表現，法蘭西之詩遂達於極盛時候。這一派最著名的巨子，乃是威爾哈倫 Verhaeren 顧爾蒙與柔妞 Regnier。依理說，到象徵主義就應敍述他們，但本篇祇求略說象徵主義底大意，威爾哈倫等雖是象徵派巨子，而其主義則和馬拉梅等相近，而馬拉梅等底意見，則上文已經說過了。馬拉梅等底意見是怎樣，

象徵主義是什麼呢？

牠的主要的教義是用客觀界的事物抒寫內心的情調，用客觀抒寫內心就是以客觀爲主觀底象徵，Symbol 這是象徵主義之名之所由來。 因爲情調是渾漠之物，所以象徵情調的詩不能用細緻的刻畫而尙暗示與渾漠的氣味；因爲情調多變，所以象徵牠的詩其借重於音調過於詞語。 所以象徵主義底幾個性質並不是各各獨立：他以象徵情調爲中心，由此生出（一）氣味底渾漠（二）音節底崇尙兩個附屬性質。

在這裏我們所須注意的，乃是象徵與比喻不同，以外物象徵內心，並非即以外物比喻。 倘若象徵即等於比喻，則象徵派以前之詩與其他各派，也是無往而不用到比喻的，則象徵派又何以別於這些？ 比喻是明瞭而確定的，象徵則是冥茫渾漠的比喻，所以象徵的詩祇能給讀者一個神祕的雲霧似的陰影，不能對之爲明晰的推敲。 如今且舉兩個具體之例。 象徵派巨子柔婭有一首Quelqu'un songe d'aube et d'ombre. 其文如下：

『往時我想我是看見悲哀立在柳樹們之下。 當時我想我是看見她』——她柔和地說——『立在我的思想們之輕緩的溪流之旁的，這個輕緩的溪流就是以前有一天全晚上帶了急水流去有玫瑰、與從一束受傷的時間們裏散失出來的東西、馱在上面的那麼一個。 時間和流去的水流去；她（悲哀）和我的

思想們思想了許多時候，後來靑靑的草木們也變爲紫色而暗，而黑。』『往時我想我看見我的悲哀，』——他說——『而且眞看見她，』——他柔和地說——『她裸體坐於我的最深藏的思想們之最靜寂的山洞；裏她在那裏，她像冰結的水之憂鬱的夢，焦慮的鐘乳石之焦慮，重如時間的石頭們之重，紅如血的白斑紅石之苦痛；她在那裏，坐在我的沉默之深處。 裸着體，像一個獨自思慮的人。』

這首詩雖然已比中國式的描寫細緻，但若讀者靜讀兩遍，就能覺到牠的寓意明瞭而確定；牠把悲哀當做人，思想之流當做溪流，思想之中之有歡娛亦有悲哀比做溪流上之浮有玫瑰也浮有從受傷的時間們之中散失出的東西，這是很明瞭確定的；旣是很爲明確，這詩就祗能稱爲『寓擬』Allegory 不是象徵 Symbol。 柔妞又有某人想到小時們與年們一詩，下文將引其中之一節，在這一節裏固然還有些明瞭的比喩，但是渾漠細微底程度已甚於前首，這是可以代表象徵詩的。

因影與幻夢們而熟在他們底皮裏有金的汁液正浸潤而出，過去底果子們在夢與影底園裏掛下，落下，一個一個又是一個。

溫柔的暮色沉褪下去，又時常藉射到樹間的一線蒼白的日光而復活，後來有風一個一個地一樹一樹地吹到美麗的果子們身上，果子們搖動而撞擊，其暖而蒼白的金體當風已經吹過了他們而暮

色是沉寂之時還依然顫動，於是落下，一個一個，又是一個。

悲哀在我們的幻夢們之沉寂的園裏弄熟了她的陰影之果，在這個園裏，過去睡了，又起，又再睡其一睡一起與熟的果子穿過死之忘記而落下的聲音相應，一個一個，又是一個。

這一節詩我們必須靜看而後才能理會其意，但我們由靜看而得的了解已不如前一首明確；我們祗知這一節詩與前一首詩一樣，乃是說的人生悲哀之頻繁，但這節詩是以什麼東西比什麼東西却不容易推敲出來，這就是渾漠的『寓擬』了。渾漠的『寓擬』就是象徵。而真正象徵的詩其氣味之冥茫渾漠比這一節詩還要加甚，可是我們為篇幅所限，却不能更舉具體之例。至於象徵之由音節抒寫情調如凡爾倫之作品，則因中西文字音之異也不能舉例以證。

(三)自由詩

自由詩是與象徵主義連帶而生，他倆是分不開的兩件東西：因為詩底精神既已解放，嚴刻的格律不能表現的自由的精神，於是遂生出所謂自由詩了。自由詩是由好幾個作家提倡而成；但在這裏，我們不必詳述，而篇幅也不許詳述，所以祗更能略言大要。

自由詩底造成，馬拉梅與蘭波等都盡了一分之力，而以凡爾倫底力為最大。(一)法國的 Alexan-

drine 格式的詩每行必須有十二個『音組』La Syllabe 不能或多或少，而凡爾倫則自由伸縮其數目。（二）古代形異音同之『音組』不能押韻，凡爾倫取消這個禁例，主張音同即可押韻。（三）古詩中不能有兩個母音先後密接，凡爾倫也駁斥其無理。其餘被他打破的格律還多，本文不必細說。簡括言之，凡爾倫是自由詩底最大的功臣，自由詩不是不重音節，乃是反對定形的音節，而要各人依自家性情、風格、情調與一時一時的情緒而發與之相應的音節。

（四）我們所得的教訓

這篇文章固然是求說明象徵主義與自由詩兩事底大意，但篇首就已說過『他倆名目雖異而精神則同』他倆是同一種精神底表現。

近代與現代的精神是自由精神。牠表現於政治，表現於道德，表現於文藝。表現於政治，就生出十八世紀以來一切政治的波濤；表現於道德，就生出現代名位、階級、禮教、先訓底敗壞；表現於文藝，就生出派別底繁與與格律底解放，而自由詩與象徵主義就是一例。正如柳逸桑教授 Lewisohn 所說，這兩件都生於自我。。。。自我底伸張。

自由詩之生於自由精神與自我底伸張可以不言而喻。詩之音節須與情調相應，而情調因人不同，人又因時不同，所以固定的格律自然是殺伐自我，解放格律自然即所以伸張自我。象徵派的感來格柔

芬 M. Viele-Griffin 說：『詩文應當服從他自己的音節。他僅有的指導是音節，但不是學得的音節，不是被旁人所發明的千百條規則束縛住的音節，乃是他自己在心中找到的個人的音節。』表現自己心中找到的音節就是表現自我。

但象徵主義何以也說是自由精神底表現呢？第一、牠底主要的條件在於抒寫情調；這是爲反抗巴那山派底刻畫外物而起，也就是內心反抗外物的精神底表現。又其所以崇尚音節與渾漠，也是由於情調飄忽無定，祇能用起伏不定的音調與渾茫冥漠的詞句表現之故。所以象徵派底自然的音節與渾漠的神韻也可說是爲的靈底表現。不但如此，象徵主義雖有這幾個條件，而當時這派的詩人却並不盡與之相合，就是同合於某一個條件的人也是風格各不相同；所以後來『象徵主義好像就是自由主義底別名了』。

上文說過的顧爾蒙 Gourmont 是象徵派底一個巨子，是力主藝術自由的一人，而象徵主義底意義也是首先由他明白說出。他在 Livre der Masques 一書底序文裏說到象徵主義底命意與藝術底精神形式兩方面底自由。我以爲他這番話眞是普天下永世紀一切作家批評家底指針，尤其是在文藝初萌芽的中國！聽，他的話是怎樣深切懇摯而有力呀！

他說：『象徵主義是什麽意思？如果一個人依據牠的狹的語源上的意義，牠就幾於沒有意思；如求

於其狹的意義之外，牠就是文學上的個人主義，藝術底自由，現存的形式底廢棄，對於一切新的奇的竟至於怪突的東西的傾向；牠又是理想主義，又是社會的傳說底輕蔑，又是反自然主義，又是從生活之中祇抽取可以表示特質的零碎事故的傾向，祇注意於一個人所藉以自別於他人的動作的傾向，……』

在同一序文裏，爲反對尊崇詩底已定的標準的某氏之故，他又說道：『我們急切與這個意見不同。作家最大的罪惡在於遵守，在於模倣，在於對於規則與教訓的降伏。一個作家底作品不當僅僅是他的自我底展放，而當是自我底擴大的展放。

『一個人必須寫下他自己，必須把照在他個人的鏡中的世界示人，而後其撰作藝文之故才有理由可說；他所僅有的自恕之言乃是創發他應說未經說過的東西，且應以尚未經人列爲條例的形式出之。他應當創造他自己的一組美底信條，——而我們也應當承認世間有多少能創發的人就應有多少組美底信條，且應當依他們所有的「性質」評判，不能依其所無。既然如此，就承認象徵主義是藝術中的個人主義底表現，即使這句話急切過度，而附會。』

必須表現我自己而後我製作藝文之故才有理由可說，——這是對於普天下作家怎樣有力而不可顛撲的教訓呀！『依其所有的「性質」評判，不能依其所無』——這是對於普天下批評家怎樣精萃的暗示呀！ 在文藝初萌芽的中國我要敬告一般批評家與作家：已成的主義有限，將來的主義無窮，ism 底

信條劃一，ego底性趣紛歧　批評者如果眞實相信一種主義，也祇能爲緩和的暗示與理智的解說，此外皆不當爲　至於文藝家，則更當依自己底理智與情調底指導，不必怕主義底怒容，不必顧批評者底惡聲，要怎樣做就怎樣做，雖『一鄉非之而力行不惑』……『一國非之而力行不惑』『舉天下非之而亦力行不惑』也！　因爲光明之處與到光明之路都是很多，我們斷不能在一條路上豎起『他路不通此路可行』的木牌（選詩）

近代德國文學的主潮

海鏡譯

一 自然主義思潮的輸入——徹底會

嚴格說來，各國的近代文學都是自然主義開端，德國文壇也是這樣。 自然主義的思潮，在一八八〇年代便輸入了。 最初紹介自然主義鉅子左拉（Emile Zola）到德國的，是南德意志明亨（Muenchen）的孔拉特（M. G. Conrad），他一方面以左拉爲中心紹介莫泊三斯德林堡格（Strindberg），一面自己也作些創作。 他底理想是要產出新藝術的生命，要在自然主義的「眞」上，加以理想的結構；但他作品的自身卻雜有浪漫的和遊戲的要素。

在他之先，柏林有一派以哈特（Harte）兄弟爲中心的青年文士從事於樹立新文學的運動，他們紹介了北歐和東歐的文學，例如般生凱依蘭德（Kielland）屠格涅甫（Ivan Turgueniev）等人；但還沒有曉得易卜生托爾斯泰陀斯妥以夫斯奇；其後，這派文士數量逐漸增加，在事業上就發行了現代文學批評叢書。

他們承認使文藝上尊重「眞」是左拉的大功績，卻不斷地攻擊他的極端細密的描寫與創意的貧弱和科學的態度。 換句話說，他們一派的態度就是徘徊在新舊兩派之間的。

於是有一派青年抒情詩人，不滿於哈特兄弟這一派不徹底的態度，編纂了近代詩人氣質這青年詩集，在抒情詩壇的一隅樹起革命的旗幟。他們裏面最聰明的詩人，就是何耳支(Arnoholz)；新文藝宣傳者所要求的一切，可以說是由他纔實現出來了。他的作風極其自然而且是近代的。并且備有深厚的社會的同情，銳敏的直覺力，近代的宇宙觀與豐富的創作力。除了他一個人，其餘的一些詩人連觀察實際生活時都還用了浪漫的空想的眼光。

這抒情詩壇上的新潮流波及了小說界，於是眞眞體驗了實在生活上苦痛的社會小說作家奇爾希把哈便起來了。在他的處女作天陪頭目看來，他沒有左拉那樣冷靜的客觀態度，但對於貧者弱者的同情心却很熱烈，總之，他出來了後，下層社會的描寫纔成爲現實的強有力的。

其他在當時新文藝團體裏面，特以名稱的奇異惹了世人注目的，就是徹底會。這會原是寇斯特爾醫學士在柏林所起的社會改造敎育改造運動的副產物，這個運動的機關雜誌大學評論的文藝欄是由青年文士列俄勃爾具(Leo Berg)擔任的，他特別歡迎青年抒情詩人，這一團人組織成的就是徹底會。這會起初勢力極其微弱，後來會員漸次加多了，就成了柏林青年文士的總集會所。那何耳支也是創立以來的會員，常同友人修拉夫(J. Schlaf)到會。還有一件可注意的事，就是格爾哈特霍德曼(Gerhart Hanplmann) 在第二年也入了會。但他們多數不但不能自己創作眞正意義上的新藝術，並且連本國

的也看不出來；只得到外國文學會裏面去求渴仰上的滿足，極力贊揚左拉托爾斯泰陀思妥夫斯奇易卜生等人的作品。

二 徹底自然主義

許多青年文士正在爲樹立新文藝奮鬪的時候，何耳支反離開了他們，專意沈思默想。他斷定左拉的『藝術品是透過作者的性情而顯的自然的一片』這定義平凡而且錯誤；他極力想發見出藝術上的唯一不變而且是前人未發的法則。後來他就把他理想主義的國民性發揮出來，樹立了『藝術有再歸於自然的傾向』這極徹底的新法則。何耳支這個原則，在理論雖是不完全的，但他自己也只以爲實用爲主眼，並不是要建設正確的理論，總之，他不過比左拉託爾斯泰易卜生更現實地，更忠實地，徹底了自然主義罷了。徹底自然主義的名稱也就是因此而生。何耳支細密地描寫事象，要使微細的變化都再現出來，又爲使人物的特徵鮮明與面目活現，力求對話的如實，所以努力研究了日常的用語，使人物用他鄉土的方言，對於言語的聯絡排列等等也加了很深的注意，這不單是爲要發揮人物的特徵，也是爲要表現複雜的心理狀態，他指摘世人所稱爲新時代詩人的易卜生也沒有使用嚴格意義上的自然語言，力說從前受人漠視的日常用語纔是正眞藝術的表現。他以這種確信，極端尊重用語上的技巧，在藝術表現的技巧上作了很大的貢獻。自此以後德國文學用的對話就很巧妙，這完全是他兩個人的功績。

何耳支曾為實現他的理想，與他的朋友修拉夫共同從事於著作。在何耳支頭腦裏面萌芽的新藝術之所以能夠發為很大的光輝，完全是修拉夫的創造力所致。他們兩人共同的著作有好幾篇，內中『死』這一篇短篇是把徹底自然主義的技巧發揮盡致了的。一個大學生因決鬬瀕於死了，他的兩個朋友在傍看護他；這兩個朋友與奮了的神經，對於細微的刺戟都攝下強烈的印象。我初以為無論甚麼題材都可以適用這種樣式，但除了『死』這一類以時間的經過為主的東西以外，是無法成功的。他們兩個人又有一篇短篇，是用小文字記述地的文宛如劇本的體裁。他們後來作出則利克一家劇來，自是當然的歸結。

三　格爾哈特·霍德曼

霍德曼聽了何耳支短篇小說的朗誦，對於新時代的劇作得了技巧上的暗示；就作了新社會劇日出前。他在先雖也在短篇小說轉轍員特伊爾裏面有過細密的描寫，但只是限於敘事上，還沒有及到對話上，他所以至於致力於寫實的對話，從事於新劇的創作，完全是受了何耳支和修拉夫兩人影響的結果。

霍德曼在思想上和技巧上自然是受了易卜生的影響，但他又站在何耳支和修拉夫兩人暗示的基礎上面，漸漸蟬脫了易卜生創造了他那更自然的獨特的新劇。

他的劇作沒有所謂情節 (Handlung)，是把交互間關係的弛緩的快照式的場面排列起來，把事件

直覺地表現了出來的。 不是像從前的戲劇把許多事件用原因結果的關係連結起來，是只把他們拿來平面地排列起來的；就是把從前只限於敘事文學的平面描寫的技巧應用在戲劇上面他的戲劇樣式的新處就在這裏。

霍德曼是一個富於同情心的詩人，因為同情心太熱烈，所以過於拘泥現實；有時惹起了反動，便去渴望理想的天國。 於是像罕涅列的昇天以及沈鐘那種羅曼主義的不朽的藝術也生出來了。 他雖曾屢屢逃到羅曼主義，這是不可否認的事實。

反映出霍德曼的人生觀最明顯的代表作品，就是運送人亨謝爾。 這是一篇描寫那性情溫厚的亨謝爾自從娶了婢女為繼室之後，漸次受了伊的感化，失去原來善性的心理的描寫。 這性格的變化是以境遇為基礎，而從這境遇所及於性格的影響方面描寫的；所以境遇的描寫還是主要的要素。 他在這篇劇本裏面也還是沒有把變化主人公性格的事件直接在舞台上表現出來，還是用敘事的方法間接描寫出來的。 廻避「場面」是霍德曼的癖性；他的戲劇所以在舞台上失敗也就為此。 主人公亨謝爾的破滅是他本能和環境的必然結果，所以可以說這個戲劇是霍德曼把近代自然主義的「運命觀」鮮明地表現出來了的作品。

四　蘇德曼 (Hermann Sudermann)——折衷派

在霍德曼振動天下耳目的時候，和他在劇壇上爭霸權的，就是蘇德曼；蘇德曼一方面雖和易卜生，霍德曼一樣，對於已成的社會道德也取反抗的態度；一方面對於舊時代的事物也有熱烈的同情。蘇德曼雖沒有像霍德曼他們那樣深刻那樣徹底，但不像他搬美可能性，作出畸形的結論，所以他的作品反容易邀世人的鑑賞。霍德曼由現實生活出發，蘇德曼却描畫普遍的觀念，前者是異常寫實的，後者略有理想的彩色。所以就是極激烈的近代思想，一上了蘇德曼的筆端就大減其鋒銳，使世人容易受納。他大成功的秘密就在這裏。用巧妙的技術，訓練世人，使他們能夠消化新思想新藝術，是他極大的功績。在這一點，他是和法國文壇的薩都 (Victorien Sardou) 走了同樣的道路的。

霍德曼蘇德曼有了光輝赫赫的大成功之後，雖然出過無數的自然主義作家，却都不過是霍德曼或蘇德曼派或其折衷派，這些作家各有各人個性的鋒鋩和鄉土的氣味，自然是不能否認的。

五　檀曼爾 (Rechard Dehmel) 攻擊自然主義——羅曼主義的要求

使德國的自然主義藝術發達到了絕頂的霍德曼他自己終未能拋棄羅曼主義；德國文壇上的一般情形，也和霍德曼的情形一樣，在自然主義全盛時代，也就有了渴望羅曼主義文藝的聲浪。一八九二年，就是好普特曼發表初期代表作品織工的那一年，已故的(去年)現代抒情詩壇偉人檀曼爾在這一年就發表了下述的言論。他說：自然主義打破了理想主義文藝造出的因襲固然擴張了文藝的領域，但他

自己又造出了新的因襲限定了極其狹小的領域。他所描寫的人物都是些氣質平凡的人物，都是像把韓列特(Hamlet)縮小了的人物。他那細密的描寫，雖能使事象活現，但只適宜於短篇的東西；如果事件複雜了，就要妨礙全般的統一，多歸於失敗。自然主語的口語體也決不是能夠表現偉大的精神感動的。像寂寞的人們(按是霍德曼某劇本之名)裏面的克特夫人那樣單純的性格，或者還可以表現出，一到了主人公約翰涅那樣複雜的性格，就絕對表現不出來了。

檀曼爾的論調雖是過於極端，但確是當時頃向的反照，這是不可輕輕看過的。並且自檀曼爾的評論發表了之後，對於自然主義的反抗聲浪就急激地高起來了。再看自然主義之祖國的法國文壇，早就有了脫離自然主義的傾向。起初以崇拜左拉者自稱的華斯曼(J. Wassermann)不久也變成了反對左拉黨的首領；斷定自然主義是低級的，物質的，俗衆的藝術，說是有提倡精神藝術的必要。這派的藝術家一層深一層地檢覈自己的精神，尋出了可怕的要素就驚得失落魂魄起來。那平常溫和得像處女，一旦傾了「放心」之極就變成病狂了的白爾列奴就是一個代表者。

六　象徵主義的運動—尼采(Nietzsche)的影響

從前國民色彩很顯著的各國文學，到了近代就失去了國民的特色，帶着共同的性質。自然主義的時代，還有相當的國民色彩，譬如法國的自然主義，斯干底那維亞的自然主義，俄國的自然主義，德國的自

然主義，都是各有各的特色。 但自然主義以後的新文學，就很成了非國民的。 借尼采的話來說爲『良善的歐洲人』，就是當時的理想。 所以歐洲各國間，在文藝上就不承認國民的界線，德國文壇也把『德國的』這一句話認爲帶有偏狹的穩健的無趣味的意義，不管危險奇異，一意要求非凡與異常了。

自然主義的詩人懷抱社會主義的思想，可說是博愛主義者；反之，新興的詩人是懷抱個人主義者，主觀主義者，利己主義者，無政府主義者或貴族主義者。 在自然主義，俗衆是詩人觀察的對象。 在他們看來，下層社會的罪人比韓列特還要有趣味。 而新興的詩人則以爲俗衆是無學的文盲，是人類的最下層，藝術家沒有工夫去看這樣無價值的東西。 就是有工夫看他們，人類裏面有不幸和悲慘事是當然的，對於他們的不幸也沒有表同情的必要。

這種藝術家是自己本位的藝術家。 他們的作品只滿足了自己便了，同情於人生悲慘的自然主義的時代過去了，現在都來要求滿足自己的鑑賞了。 都來要由一切時代一切國家的藝術求刺戟，以美化人生，給微妙的神經以爽快的刺戟了。 因爲現實的世界太醜惡，就想勉強地美化自己一個人像王爾德那樣穿起奇妙服裝的人也多起來了這個世界，對於觀看者自然是很豐富的，但對於享樂者就很貧弱了。 所以享樂主義者就非自己建築自己的樂園來求奇妙的刺戟不可。 到了末尾，把聽音看色視爲平凡，要去聽音看色得到更微妙的刺戟了。

新時代藝術家的神經，是這樣病的發達的。由他們的眼裏看來，凡不是藝術家的人，都是俗人。凡是人類，若不是藝術家，就是俗人；這兩者之間沒有第三者的存在。從前自然主義所排斥的美，莊嚴，誇張等等現在又復活起來，藝術的世界又充滿了幽妙的香，瀰漫了神祕的光。而且那個美，與其是線的美，無寧是色彩的美，並且還是珍奇的色彩的美。更進一步說，並不是要求色彩的美，乃是要求諧和的美。

尼采就是這種藝術的先驅者。把從前爲功利主義物質主義的時代思潮所破壞的了。把這種藝術最完美地實現在抒情詩的，就是法國的凡爾列納 (Verlaine) 應用在小說的，就是丹麥的約柯柏生 (Jacobsen) 用在戲劇的，就是比利時的梅特林克 (Maurice Maetorlinck)

七 象徵主義的輸入——藝術無上主義

在德國文壇上開拓了上述的象徵主義乃至新羅曼主義的人，就是新由歐洲文壇中心的巴黎回國的巴爾 (H. Bahr) 這個運動最初的出現就是修特梵格奧爾格 (Stifan George) 一派在抒情詩上的藝術無上主義。他們在一八九二年秋季發行了藝術雜誌；但因爲這雜誌只分贈同好，所以沒有惹起世人的注意。對於他們雖是褒貶毀譽不一，但他們復活了在藝術上曾經失去的形式美這個功績，是無論何人都不能否認的。

這個雜誌不僅登載詩，也還登載了這派的綱領。他們以爲自然主義的功績大過於其弊害。他們

說自然主義把從前不屬於藝術範圍之內的題材都收起來，擴張了藝術的領域。社會改造，人種改良等等問題雖是有趣味的問題，但決不是領域內的問題。關於宇宙觀的題材，也是一樣，總而言之，從前的文學是傾向的文學。但必須是精神的藝術纔是眞的藝術，目的並不在內容，乃在情調的再現。而情調的最高再現，就是詩歌。由這個見地看來，從前的小說只是一種報告，決不是文學。眞正的文學，是從前諾伐利斯 (Novalis) 黑利德爾林約翰保爾 (John Paul) 等人所創造近來從英國的拉菲爾 (Raphael) 前派起以及法國的博德列爾 (Bandelaire) 白爾列奴，馬拉蔑 (Mallanue) 比利亞等人所再行開拓的夢幻情調的世界。

從前論文學的人，過於重視內容，把詩人和道德家宗敎家敎育家相混同了，這是很大的錯誤。詩人是以自己爲目的的，只自己享樂就夠了。詩人也不是像叱咤三軍的將軍，要征服有形的障礙的，乃是與自己所創造的人物相遊戲的。詩人在空想的領土是戰士。進一步說，是勝利者，同時又是傍觀者。他要在他那魔杖之下驅使他那空想的人物，修正他的感情。理性修正了，然後均衡與諧和的美纔成立。藝術不是由內容而成的。繪畫有了色彩的配合，然後纔能成爲繪畫；詩歌也是一樣，均齊諧和得了宜，然後纔成詩歌。詩人選擇題材，要選那能夠給與統一的印象的。在現實的世界自然尋不出這樣題材，所以要除去爲藝術之障礙的分子。把障礙的分子除去了之後，然後再來配合這所選的題材。題材的配

合自然沒有一定法則的，所以只有依着詩人自己的智巧去判斷。詩人把題材配置好了之後，然後再在這精選的題材之上，給與一種形式，使極細微之點都能知覺。這個形式，是要從詩人心靈的內面發出來的靈聲纔行。這一點就是難中的難事，要像自然一樣，沒有人工的痕跡，纔能成爲藝術品。

比喻的觀察，是從精神的發達和深遠得來的自然的結果。一切發達了的藝術都是象徵的，所以詩人由萬物中間只選擇我們心靈發露得最偉大最美麗的東西；要在這東西裏面寓以其他之事物的影像；幷且要形式完全了，纔能得到印象的絕對統一。這種詩要偶然一見，看不出青春的熱情，好像是冷靜的東西；但優美的詩句裏面，却要藏有比轟轟烈烈的戰場的礮聲還要強烈的熱情。無論如何，都非歌以律調，純一，嚴肅，而且優美的言語不可。在他們，除了他們所最宜尊重的藝術美，以外，人生的其他問題都沒有考慮的價值。他們與探美者一道走。與夢美者一同生。他們這種人是孤獨的，有時比飢餓的乞丐還要不幸。

八　霍夫曼斯塔爾（Hofmansthal）——新羅曼派劇作家——斯尼支勒爾（Schnitzler）

這派除了霍夫曼斯塔爾之外，又出了耶隆斯特（H.W.Eanst）哈特修脫肯，弗爾墨爾列爾等所謂新羅曼派的劇作家。他們在現生活之外的傳說世界求題材，要把人引到瀰漫着奧爾格爾的莊嚴律調

的嘎特式的（Gorhie）殿堂裏面去。所以這派的藝術特別在享樂的都會維納得着了很多的共鳴者，也不是偶然的事。

我們爲霍夫曼斯塔爾作品的例，把他的獨幕劇窗前女的大概拿來講一講。這個劇作，大部分是由女主人公東那，德普諾拉的獨白而成。青年的熱血騰沸着的夫人嫁了動物的墨色爾布拉齊奧之後，猶不能斷情於靑年的情人。黃昏的時候，靠在寢室的望樓，由窗戶放下繩梯等那靑年躲進來。夫人把解鬆了的頭髮從望樓垂下來的一段，使人想起梅特林克所做的波列斯伊用了七頁多長的抒情詩的說白，表現伊微妙的情緒。

『比空氣的微動，還要輕，還要輭，我抅了葡萄的藤子推往旁邊，坐到顫動的草中，我的頰上我的手上，都覺着有東西在蠕動。那是隨着時間慢慢震動的溫和的光亮的小點。我一半閉了眼睛，光也就觸着了我的嘴唇。』

伊這麼着一面在醉想那將要來的愛的歡樂，一面手裏弄着繩梯；此時乳母進來和伊講說宗敎上的話，伊的情緒就轉變起來成了內省的。但乳母去了，伊的情緒又還了原，又放下繩梯一心一意地等待靑年。此時伊的丈夫走到伊的房裏來，尋膏藥敷貼那被馬咬傷了的手。於是抒情詩就忽然變成悲劇，丈夫看破了伊的祕密，就伸手到腰際尋劍來刺伊，但腰際並沒有劍。伊覺悟了自已的破滅，却現了反抗的

情緖，從容地說：

『爲人之妻的，也可以像我現在這樣的一回。被盾牌似的自尊心的面幕蒙着的女子，也可以完全脫去了面幕將太陽般的熱臉現出了一回。』

丈夫一面聽伊說，一面扯破襯衣的袖子，包那着了傷的手；又拿繩梯作一個圈，套到伊的頸上拖伊，這就閉幕了。

把這派的藝術稍微開拓到寫實方面了的，就是斯尼支勒爾，他的題材大概取於當時的維也納，尤其是在自己周圍求的、他的主人公不是他自己，就是他那周圍的文士，就是所謂澹泊的憂鬱家。他們過於懷疑，不能得到全的享樂；但又缺乏勇氣，不能排除最末的幕，露出眞相。他們不向時代精神猛進，只退到自己的裏面來經驗周圍的事務，或捕捉那映在自己小經驗裏面的時代精神的幻影。或在夢裏閒話裏求生活，或愛那自由的刹那的東西，或愛那微妙的歡樂與纖細的感情，或帶着形式的手套：在這幾點看來，斯尼支勒爾的藝術與霍夫曼斯塔爾的藝術一樣是高蹈的。尤其在技巧的精練純化這一點上，酷似法國的作家。但他的作品是普遍的，一般國民都能夠賞鑑，同時又能使藝術方面的人也賞歎不置；這就是斯尼支勒爾偉大的所在。

九　檀曼爾——藝術的經濟

檀曼爾和格奧爾格及霍夫曼斯塔爾等一樣受了尼采以及法國象徵主義的影響而又進到德國式的冥想方面的抒情詩人。 但他不像這兩人高踏；他斷定非國民的藝術都如風前之燈，沒有永久存在的價值；他極力主張藝術的文化的使命。 他說自己是經驗論者。 同時又是冥想家；是合理主義者，同時又是唯心論者。 他眞如他自己所說：是極其複雜的人格的所有者。 他的心靈所在是由難於處置的要素組成的，所以『這些要素往往惹起了激烈的衝突。』 他要調和這些要素的衝突，須要用他渾身的努力；他終身的事業就是爲得到這內部的均衡而作的奮鬬。 他在實生活上的情形也是一樣。 他在青年時代往往會發癲癇，但終以意志的力量除掉了這病的現象。 他的人格建築在這樣陰暗的自然的質素上面，他最高的期待也就藏在這種危險性裏面。 在他，神是一切本質的根源，明暗並在其中，暗就是明的前提。 所以檀曼爾看來，神與惡魔不是兩種東西，是一個東西，是萬物的唯一根源。 像他那樣深透了萬有神性的詩人，恐怕再也沒有第二人，在尼采說來，只不過是理論的認識的，到了檀曼爾就成了人間的體驗，由他看來，這個世間上沒有善也沒有惡。 用既定的社會價值的標準來解釋或一現象，是根本上的錯誤。

他這個冥想家在這一點上完全是不偏黨的（自然兒）。 所以他的話若從不曉得他的人聽來，往往覺得是矛盾之論，其實却是他爲溶化矛盾而發的高尙的天眞。

在他看來，藝術不是遊戲，也不是人生的花，乃是人生不可缺的全人的表現。 詩就是生活活動的向

上，決死活動眞摯神聖的事業。 他作詩的時候，是以具體地表現他的精靈的全生命和熱情爲目的。 他的具體化並不是要給與美的形式，乃是要駕御精靈的全生命和熱情，使他們顯明出來。 所以檀曼爾的藝術是在奮鬬人生而又征服人生，其奮鬬的戰場就是人的精靈。

但人生是複雜的。 人生和自然總是誘惑人的。 救人出這紛亂的漩渦的，就是藝術。 人生自然中困頓在官能生活的束縛之下，所以藝術的任務至少也要救人的想像力脫出這個羈絆，就是把思想情感排列出來，把人生改造爲宇宙調和的符徵。

這種藝術不是模仿自然，乃是一種創造。 如果藝術是模仿自然的，怎能救人脫出這自然的紛亂的漩渦呢？ 所謂藝術，就是把以前分離的情感和事象，在我們空想的世界中聯結起來，由人生的印象中創造出秩序井然的宇宙。 只有這樣藝術，纔能使我們人類由自然的「傲岸」和「偶然」救出。 藝術的文化的價值與人類對於人生自然的勝利，就在這裏。 藝術之所以和人類的別種精神產物如宗教科學道德社會政策爲同種的東西，也就在這裏。

藝術是這樣有救濟力的。 眞正的藝術，能夠使作者和賞鑑者都忘卻了自己。 換句話說，就是能夠使他們脫離了相對有限進到絕對無限的境地。 總而言之，藝術的效果與戀愛的奇蹟一樣，是調停自我感和普偏感中間的矛盾的。 所以檀曼爾排斥『爲藝術的藝術』說像是暴富者不問青紅皂白故意裝

出優雅模樣的一類的東西。 眞正的藝術是無意創造出來的人生的象徵，是進到絕對者的模範；所以藝術家就是人生的豫言者，凡要做藝術家的須先使自已成了一個有價值的完全人。

十 檀曼爾的愛

檀曼爾對於愛也作了德國人流冥想的觀察。 兩個異性者的靈依了愛纔能完全融和。 這種渾一的融和，把我們由利己主義引到利他主義的；完全是通過女性而作用的愛的力量。 但檀曼爾沒有像從前的詩人，把兩性間的愛看作完全是精神的，他認這愛裏面含有肉感和罪惡。 所以愛裏面有罪惡和純潔的衝突。 但愛的意義却就在由罪惡達到純潔的裏面。

檀曼爾之所謂愛是兩性間理想的關係，是兩性合起來創造世界的關係。 他這個冥想家，一層深一層地檢覈他自己的心，末尾就在這裏面發見了獸。 他爲擗脫這獸，又發生了苦悶。 獸的生活就是官能的生活；藝術家無論如何是不能與官能分離的；在藝術家，沒有官能就沒有全世界。 女性在藝術家的眼裏是世界的人格的象徵，所以檀曼爾就承認了要在異性的愛上面纔能最完全地與世界接觸合一。 他把他的一本詩集題作了女性與與世界，就是爲此。

十一 新古典主義——威德董特 (Weidkind)

社會的色彩濃厚的自然主義是偏重下層社會的藝術，所以在反動上就發生了完全相反的高蹈的

新羅曼主義的藝術。然檟曼爾就已經非難高蹈的態度，要發見藝術與民衆乃至於文化的交涉。這個傾向更益增進，就發生了新古典主義的運動，要連藝術的要素都犧牲了來提倡一國的文化。

從模倣外國文學的一點上看來，新羅曼主義遠過於自然主義。極力提倡這被人漠視了的國民的要素，要反到祖國傳來的古典主義的，就是新古典主義。新古典主義的名稱也就是由此發生的。這個運動的急先鋒就是鮑耶隆斯特(Paul Ernst)，援助他的就是維廉馮學耳支和李普林斯基二人。

他們說：在自然主義和新羅曼主義，人都不是獨立自由的，是立在完全受自然支配的自然科學的宇宙觀的基礎上面的。這兩種主義都是受完全沒有意志的思想所支配，所以都妨礙着達到偉大藝術的道路。如果不是描寫偉大的人物——即意志堅強的人物，就不是偉大的藝術。意志自由的人與命運奮鬬的時候，纔能使觀者讀者的腦筋裏面銘刻人類偉大的印象。人類服從運命是日常的事實，並沒有甚麼價値。只有見英雄破滅的時候，最能感着強固充實的生命。力說這種文學爲現代德國人所必須的，就是新古典主義者耶隆斯特所做的布隆希爾特，學耳支所做的墨洛耶都是很有精采的作品，都是很明白地表現出他們的主張。

對於自然主義悲慘文學的反動現象中，具有一種獨特風姿的，就是威德革特的藝術。痛感現實生活悲慘之餘，爲忘其悲慘而作呵呵大笑的，就是他的態度。他是複雜的兩重人格者。他爲胸中兩個魂

靈的矛盾所困終其身爲征服僞善奮鬭，不曾屈伏。 他的諷刺眞有異想天開之概，且又是銳利刻骨。 他的這種諷刺又不僅是對於別人或外界而發，對於自己也發的。 所以他的作品多是自嘲的色彩很濃厚的。

在題材這一點上，他的世界頗與自然主義接觸，在打破因襲這一點上，也與自然主義相似。 但他厭惡自然主義的日常瑣事。 尤在詬罵霍德曼的婦女之仁的社會的同情；他爲說明他的態度說：詩人與弄猛獸者駕馭猛獸一樣，是驅使種種人的；但霍德曼所弄的動物，都是些馴化了的家畜，並且還是些只吃粗惡的青菜，陷到營養不良，失却了勇氣的神經過敏的家畜。 所以有的受不起酒精的中毒，有的疑惑自己的愛的眞僞，有的疑惑這個世界通前後五幕都是哀訴。 我所弄的動物却都是眞正的，天然野性的，美的動物。

威德菫特不取個個特殊的事件。 事件的發展也不是徐徐逐漸的，乃是躍進的。劇本的時間統一，和地點統一不必說，連情節統一都是不顧的。 人物的語法是一種獨特而新奇的詼謔中藏有冷酷的諷刺。這一點也與自然主義的日常語不同。 他又輕視自然主義的一切手法，決不用甚麼性格的心理描寫或境遇的細密描寫。 在劇本的急激「場面」變化這一點上，使人想起雰飈時代 (Sturn and Drang) 的戲劇。 但他這等大膽的手法，也因爲他嫻習舞台的情形，很收了舞台的功效。

十二　情熱派——鄉土藝術

因爲自然主義和新羅曼主義都不能產出大規模的藝術，就促成了新古典主義和威德荳特的奮起；在同一要求之下，倭連白希(Herbert Eulenberg)和修米特本兩人所代表的情熱派也起來了。這兩個人理想是莎士比亞和其情熱劇。他們的目標就是在描寫那作情熱之惡魔的犧牲者的運命。通觀近代文藝，在題材這一點，都是偏於戀愛。其所表現的戀愛，已經不是精神的而都是官能的，這可以說是由自然科學出發的自然主義的遺產，在傾向上與自然主義和新羅曼主義不相同的情熱派，在這一點却與前二者是一致的。

他們從事創作，不是專爲寫字而執筆，是爲自然地表現出自己的情感。他們不是以娛樂爲目的，是爲有助於敎化；在這一點他們略與新古典主義相似。所以多採取與人生有密切關係的問題。這完全是由於他們愛同胞人類的熱情，要使這些同胞人類超越日常生活的不幸，走到藝術的絕對境而然的。對於俗衆，對於僞善，對於無智，對於物質主義：他們都下反抗的奮鬪。在這一點，他們與威德荳特是一樣的。但在積極的對於人類喚起新力量和努力推廣美和善這一點上，却與威德荳特不同。威德荳特所描寫的大槪都是娼婦式的女性，而他們所描寫的却都是有熱血的女性。他們爲鎮靜這奔騰的熱血而從事創作這一點，又與歌德(Goethe)相似。

自然主義大都只描寫大都會頹廢的風俗人情，於是又有所謂鄉土藝術（Heimatkunst）爲要從文化的爛熟裏救出人類而專門描寫田園的純朴生活了。這個思潮一時也得到了很大的勢力，騷動了文壇。這派作者裏面有佛蓮閃（G. Frenssen）；他出身是北德低地的牧師，在德國文壇作了空前的大成功。但這個傾向只是一時的反動現象，他的成功也只如朝開暮落的槿花一樣，未能長久。

十三　表現主義

最近在德國文壇上發生而最堪注意的現象，就是表現主義的運動。這個主義從一八八〇年代就已經出現於何德列爾格留涅窪特的繪畫裏面。這到後來又傳到文藝方面了。一九一三年就已經有了這派的戲劇出現。所以也不能說這個傾向是大戰爭產出來的新現象，但促進了這個傾向的，確是大戰爭，這却是不可否認的事實。

表現也和新古典主義一樣，反抗自然主義和新羅曼主義。但表現主義出世不久，就吸收了那因戰爭而留覺醒的人道主義和世界主義的傾向。這一點就是表現主義與那完全國民的承襲主義的新古典主義不同的一點了。

表現主義和新古典主義一樣，把自然主義和新羅曼主義看做是一樣東西。但二者的觀察點却不相同。表現主義把自然主義和新羅曼主義看作都是由外部吸收印象的印象主義的藝術。印象主義

完全是消極的；表現主義的使命就在補這個缺點，使消極的轉爲積極的，「印象主義對表現主義」這個名稱，是由這個意義出來的。

我們人的精神不是單單吸收印象的，這精神裏面還藏有具備微妙作用的自我。所以一定要溶化了這由外界吸收來的東西，依了自我的理想改造爲新的東西，纔行。這就是表現主義的方向。

這個傾向雖是印象主義的反動，却也是大戰苦痛的經驗促進的。德國人痛感了戰爭的悲慘之餘，就不能不信人類的危機之到來。但把這危機認作人類無可如何的運命而丢開，却是習於理想的德國人所做不到的事情。於是就非從理想移到實行以轉換運命不可。但這樣建設起來的新理想世界，如果只適合於德意志民族，還是不能保持永遠的和平。所以他們又極力主張建設包括全人類的人道主義世界。

表現主義的世界是與現實世界隔得很遠的世界。所以表現主義不模倣自然，要把自然收入了自我裏面，然後再照全人類所宜遵奉的普徧法則加以改造。但是這種圖謀不是容易實現的，只在藝術的天地纔能自由表現。並且要實現這種圖謀，也須用藝術來普及這種觀念。

所以不能不說表現主義是有偉大的文化使命的藝術。

這個自我與現實世界的新關係，就是一個奮鬭。所以文藝中，以奮鬭爲對象的戲曲，就最適於表現

主義。事實上也是表現主義的劇作家在現在德國文壇的活動非常可觀，一般老大作家都受了他的影響。在我所讀過的範圍內，如哈張克列弗（Hasenclever）和格哈爾希凱撒(George Keiser)二人是當今這派的代表人物。尤其凱撒的加列士民，不但是表現主義的傑作，並且是最近德國戲曲中的白眉。雖是同一樣的犧牲行爲，但不爲狂熱的承襲的愛國心所驅策，而達到了明瞭的文化自覺；很能使人在這一點上感到人類的偉大。

表現主義所希求的新世界，在現在的德國人確是熱烈渴望的對象，這樣的世界如果能夠實現，自然是最好的事。就是不能實現，只在藝術的天地把他表現出來，也就能夠給與我們鉅大的慰藉了。

在這意義上，表現主義不但是一時無價値的現象，確是非常強有力的要求的發洩了。(選小說月報)

近代英國文學概觀

愈之

一　英國文學的特質

英國是近代歐洲的幸運兒；自從德國戰敗之後，世界變成盎格魯撒遜人的世界，勢力的隆盛，物質的進步，沒有一國比得上的。我們從文藝方面看去是怎樣呢？英國是產生莎士比亞彌爾頓的地方，在世界文學上早就佔了重要的位置；到了近代英國國勢富強達到頂點，文學藝術的發揮也達到頂點。在地理上英國是個孤立的島國，和歐洲大陸不相聯結，在文藝上也是這樣；英國的文學有許多特殊的色彩，和大陸文學截然不同，這一點是應該特別注意的。

要研究英國文學，先要曉得英國的民族氣質。英國的民族有一種極顯著的特質，便是調和。盎格魯撒遜人種的祖先本來是北歐的蠻民，和現在德意志丹麥等民族相同，自從遷到英格蘭之後，和後來的腦曼人種(Norman)混合。腦曼人種是南歐民族，具有溫文豐麗的氣質，和北方勇敢任俠的風氣全然不同。英國民族經過兩民族血統的混和，既具北方剛強的性格，又有南方豐麗的氣質，所以英國人在一方面是活潑強健富於冒險性質，在一方面却又是謹慎綿密長於組織的。又因英國人把南方北方兩種相反的性質兼收並蓄，所以獨具一種調和的特性；無論什麼事情都不肯走到極端，只守着一個中道。英

國是有名的保守國，這種保守性，不用說是調和的結果了。

再看文學上也是這樣。歐洲的文學思潮，南方和北方全然不同，南方是熱烈的肉感的，北方是嚴肅的理知的。獨有英國能夠吸收南北的思潮，兼有兩種的特長；有熱烈的情緒，却不失嚴正的態度；有沈痛的調子，却又不脫滑稽的風味。別國的文學，有的偏於理想，有的偏於現實，在英國文學中却尋不出純理想的，也沒有極端現實的。理想和現實的調和，理知和情感的調和，這便是英國文學的特色。就像莎士比亞的戲曲，豐麗典雅的地方，雖然是南方的風味；悲愴沈痛的地方，又像是北方的氣質了。近代英國的浪漫文學，雖然全是南歐熱烈放肆的氣概，但仍舊不脫北方悲涼的色彩。便是那極端唯物的自然主義文學，一到英國也變了式樣，多少帶些理想的分子。可見英國人的融和力是極強大的了。

因爲英國民族有一種中正和平的性格，所以有實際的傾向。英國人不喜作高遠闊大的理論，但遇到實際的事理，却善於解決。歷史家曾經證明，凡是哲學的理論的學問，英國總居大陸各國之後，但於人生直接有關的學問，像倫理道德等，却要算英國最發達了。英國文學中無論如何抒情的，無論對於自然的愛好是如何深切，但總不脫日常的事情。英國人最愛家庭，家庭的趣味，宗教的信仰，非常之濃厚，這也是英國文學的特色。

但是調和也有調和的壞處，調和的結果是不徹底，是保守。保守的結果，便是沉滯，是停頓。自從十

九世紀中葉以後，英國文學確有沉滯不進的現象，這便是過重調和的緣故。到了最近代因爲太沉滯了，太寂寞了，便引起反動，凱爾德人種（Celts）的文藝思想忽地興盛，把盎格魯撒遜人種的調和思想保守思想全行打破，讀者請看下文便知道了。

二　英國的浪漫運動

十八世紀末期，法國自由思想勃興，英國很受了影響，那時國內生了一大班的詩人，造成浪漫文學的大運動。浪漫文學初起的時候就有許多的名家；現在爲地位所限，只好從略，單從最有名的浪漫詩人浮治華斯（William Wordsworth 1770-1850）講起。浮治華斯從小家境很苦，在大學讀書時候，專喜讀斯賓叟彌爾頓的著作，那時又受了法國新思潮的影響，竭力崇拜平等和自由。後來到了一七九一年，去遊法國，目擊法國大革命的景況，看見革命黨做出許多暴虐搗亂的事情，和他預期的自由理想全然相反，於是他懷着無限感慨，回到英國。以後對於政治的社會的事情，一切灰心，只居住鄉間，吟詩作文，消磨了一生。他做的詩極多，有幾篇是極長的。他的詩中，情緒之豐富，想像之幽深，都超絕頂，所以推爲英國浪漫文學的第一人。法國大批評家泰奴（Taine）說『他見了一株綠樹，便生榮枯之念；見了一朵行雲，便悟到人世的浮沈；聽到兵卒進行的鼓聲，便想起英雄的事業；又在田野裏見了盛開的草花，便認知樂天的眞趣。』總之他竟可說是靠着精神生活的，不是靠着肉體生活的。英國近代第一批評家亞諾爾特（Ar-

nold）也說，除掉莎士比亞和彌爾頓，浮治華斯可算是英國最大的詩人：這可以曉得他的地位了。

和浮治華斯同時的有高列里巨（Samual Taylor Coleridge 1772-1834）掃綏（Robert Southy 1774-1843）兩大詩人。他們三人都住在英國北方的湖旁，他們的詩中描寫湖上風景的，又都很多，所以都稱做湖畔詩人。高列里巨最有名的是老航海家的歌（The Rime of Ancient Mariner）乃是百數十節的長詩；全篇都是神祕的色彩，和夢幻的情調。掃綏是以訥爾孫傳（The Life of Nelson）得名。

除湖畔詩人之外，英國浪漫主義運動的功臣，要算斯各德，辟賚擺倫克次四大作家。斯各德（Walter Scott 1772-1832）是大詩人，又是大小說家。他的著作，英國人讀的最多；使浪漫文學傳遍英國的普通社會，多半是他的力量呢！就是在我國初次翻譯英國小說的時候，斯各德的著作也譯得最多。斯各德和浮治華斯相比，浮治華斯是高遠的詩人，斯各德乃是通俗的文學家。斯各德起初做了數卷的詩，和擺倫齊名一時。到一八一六年纔做小說。先後做了幾十種的歷史小說；所講的多半是中古武士的事蹟，描寫十字軍戰爭英雄，最為出色。其中最有名的要算伊凡呵（Ivanhoe）我國譯作撒克遜刼後英雄略。他的詩和小說，結構的宏大，布置的細緻，文辭的華美，都是少有的。他對於封建時代的文物制度，強烈的贊美，讀了容易生出脫離現世的感想。他是歷史小說的泰斗，他的詩也多半是歌咏史事的。所以文學史家把他歸入『歷史派』（Historical School）。

薛賚 (Percy Bysshe Shelley 1792-1822) 是和斯各德同時的詩人。從小便已放浪不羈，在牛津大學的時候，因提倡無神論爲學校所排斥。後來又因反對道德習慣，不容於社會，逃到意國去，但和擺倫極知交。三十歲便去世。他除詩之外，又有幾篇戲曲，都很有名。

擺倫 (George Gordon Byron 1788-1824) 是我國人向來聞名的大詩人。他也和薛賚相同，反對一切固定的道德和綱常禮教。他厭惡平凡的生活，所以只是自暴自棄，單求肉體的快樂，不管社會的非笑。他少年時是個有名浪子，醜聞很多。最初出名的詩是 "Childe Harold's Pilgrimage" "Don Juan" 這幾篇，後來又有 "The Prisoner of Chillon" "The Corsair" 等幾篇。他又做 "Manfred" "Cain" 等的幾篇戲曲，那戲曲中的主人翁，都是些放浪形骸，尋求快樂的人，也就是他自身的影子。擺倫後來受平凡生活的束縛實在不耐煩了，希臘土耳其戰爭的時候，便到希臘去從軍，在半途得病而死。他不單是浪漫派的大詩人，便是他的實生活，也可當作浪漫主義的代表；因爲他一生全是熱烈的感情的生活，在浪漫派小說戲曲中，這種人物時常可以見到的。

克次 (John Keats 1795-1811) 和薛賚擺倫同時聞名，但克次的詩又和他們不同，是以沈靜清麗專長，而且帶有古典的色彩。他是極端主張美文的人，簡把人生看作美的藝術的世界；英國文學後來有一種唯美主義的運動，多半是受克次的影響的

以上的幾位，都是英國喬治王朝的代表詩人；這不過是十之一二，同時別的詩人還是很多。英國的浪漫文學到這時候，算是全盛時代。等到十九世紀中葉，斯各德擺倫相繼去世，浮治華斯也歸道山，浪漫主義，便也漸漸的衰退了。

三　近代英國小說家

近代各國文學起先是小說方面最發達，到後來便集中於戲曲方面。英國在十九世紀也生了許多的小說家，現在為地位所限，只好挑幾個講講罷。

斯各德一派的歷史小說，多不過了，英雄美人的故事，看的都看厭了，於是風氣一變，便有描寫貧苦社會譏刺上流人物的小說，狄根司和薩凱賚便是新派的代表。這兩位的小說，論到藝術方面，雖還沒全脫浪漫的氣味，和法國的自然派相差尚遠，但英國文學從空想變到事實，從主觀變到客觀，這種傾向却很顯明了。狄根司 (Charles Dickens 1812-1870) 是描寫下等社會最有名的大小說家。他自身本來是從窮苦人家生出的，大衛各伯菲爾 (David Copperfield 我國譯名塊肉餘生述) 這本小說的主人就是他自己。裏面描寫窮苦學生的心理，眞是細微之極，其實都是作者幼年經歷過的事實。一八三一年起狄根司做報館的通信記者，一八三三年做了一部鮑士筆記 (Boz's Sketches) 登在雜誌上，於是聲名大著，當時批評家居然稱狄根司為英國第一大小說家。以後他又做了許多長篇小說，最有名的是 "Oliver

"Twist" "Nicholas Nickleby" "Old Curiosity Shop" 聖誕故事 (Chrismas Tales) 二城記 (Tales of Two Cities) 等，狄根司的小說不但富於觀察力而且富於想像力在骨子裏藏着無限的悲哀在外表却流露出滑稽蘊藉的風味。 說他是最大的小說天才，眞是不錯。

薩凱費 (William Makepeace Thackeray 1811-1863) 是和狄根司同時代的；生於印度。 他的小說長於諷刺，最有名的是虛榮之市 (Vanity Fair) 是描寫印度的人物的。 富於滑稽意味，而且對於下層社會深表同情，從這兩點看來，他和狄根司竟可說是無獨有偶。

但英國寫實派小說家，總要算施替文生梅列笛斯哈提這三位了。 純粹的自然主義呢，在英國文學中，竟是沒有，勉强可以充作寫實派的，却只有這三人。 其中在十九世紀後半最有名的小說家，便是施替文生 (Robert Louis Stevenson 1850-1894) 他生於蘇格蘭，和斯各德是蘇格蘭的兩大文豪。 施替文生住居本國的日子很少，二十幾歲的時候，因爲肺病，到國外去療養，先游巴黎，後來又游南歐，和美國；末後到南洋薩摩亞島 (Sanoa) 養病，死於島上。 他的小說具有繪畫的本領，寫風景更好；我國譯出的有金銀島 (Treasure Island) 這一種。 除小說外，他的詩也很有名。

梅列笛斯 (George Meredith 1828-1909) 幼年在德國受法律教育，到二十三歲纔改操文學事業，詩和小說都有名。 小說最好的是 "The Ordeal of Richard Feverel" "Beauchamp's Career" 利己主義

者(The Egoist)奇婚記(The Amazing Marriage)。他的小說富於通俗性，普通社會讀的最多，而且多含着政治的社會的問題。他於性格的解剖，非常巧妙精細，這一層和法國的自然派很相近的。

哈提(Thomas Hordy 1840—)是英國最大的寫實小說家，現在已有八十多歲了。他和梅列笛斯相同，年輕時做過建築師，到三十一歲纔做小說。以後他離開倫敦，住在惠綏克斯(Wessex)一個小村上；他的小說描寫惠綏克斯本地風光的最多。一八九一年他的傑作"Tess of the D' Urbervilles"出版，這部長篇小說寫一個少女被運命所陷害，犯了重罪處置死刑，描繪得非常親切，書中大旨是反對現世的道德法律，把英國特有的紳士式的思想，根本推翻。在近代英文學中，寫實的氣味，沒有比這部小說更深刻的了。此外長短篇小說出名的很多，而且他也長於戲曲有幾篇也是極寫實的。

以上把維多利亞時代的最大小說家，講過幾個了，以下再把現存的小說家，舉幾個講講。最近各國的文學小說一方面已不像從前的興旺，倒還是戲曲方面，更來得熱鬧。雖然如此說，目前英國卻有很多的小說家，正在那裏出風頭。就中最有名的便要算葛伯林(Rudyard Kipling 1865—)他是在印度孟買生的，後來在英國受了教育，又回到印度去，任報館記者，於是文名大起。一八八九年回英國，英國人大大的歡迎他。他最擅長的是短篇小說，"The Jungle Book"最有名。他是帝國主義的文學家，在大戰以前，做過許多嘲罵德國的詩；但他的想像力，非常豐富奇特，浪漫的氣味，非常强烈，所以很受現代英國人

的崇拜。

康拉德（Joseph Conrad 1857—）也是新浪漫派的小說家。他平生航海的日子居多，所以他的小說多半是描寫海上生活的那種豐麗奇美的格調，在最近代小說中，却也不可多得。

最後講那著名科學小說家威爾士（H. G. Wells 1866—）他起初是專攻物理學的，於科學造詣極深。他不單是科學小說家，而且是個社會主義者。他的著作可以分作三類：最有名的是科學小說，像時間機（The Time Machine 我國譯作八十萬年後之世界）宇宙戰爭（War of Worlds 我國譯作火星與地球之戰爭）等；其中幾篇都是反對現在的社會制度，指出物質主義的危險的。又有一種是社會學的論著，他的主張大致和蕭伯訥相同。第三類是寫實小說，也有多種。大戰前後他做了許多的論文和小說，大多是批評社會制度，想像未來世界，他的著作和最近的思潮，是很有影響的。

四 維多利亞時代的詩人

英國當女王維多利亞（Queen Victoria）在位的時候——從一八三七年到一九〇一年——國勢最隆盛，文學也最發達，文學史家特地稱做維多利亞時代（Victorian Age）。在維多利亞時代，不但小說家非常之多，就是詩壇也極發達。小說上節已講過了，現在再把這時代的詩人介紹幾個。

十九世紀中頃英國詩壇有兩大傾向。第一種是求眞的傾向；因爲那時科學文明非常發達，文學上

受了影響，都以詩求眞理爲目的。這一派的代表詩人，要算丁尼生(Alfred Tennyson 1809-1892)和白朗寧(Robert Browning 1812-1889)。丁尼生的詩是平明暢達，白朗寧的詩是深奧曲折；但注重思想不注重藝術，兩個人却是完全一致。換句話說：他們是以思想家的態度來做詩的。在一八五〇到一八七〇的二十年間，這兩位詩人差不多可算英國詩壇的霸王了。

第二種傾向和第一種正相反對，便是求美的傾向；他們的主張是排斥科學的態度，要從理知以外去尋美的想像的世界。這一派稱爲『賴斐爾前派』(Pre-Raphaelitism)，這種運動是從繪畫發生出來的。賴斐爾(Raphael)是十五六世紀的大畫家，繪畫上離開自然描寫形態，他是第一個。新派的美術家反對他，說藝術應該眞率，應該表現自然，那種用人工技巧刻畫無鹽的手段是不對的，所以創出賴斐爾前派的繪畫；主張復返十三四世紀的藝術。這種運動在詩一方面也受影響，當時有一派詩人主張復起浪漫的運動，倡導中古的思想。在一八四八年結了個團體，叫『賴斐爾前派兄弟』(The Pre-Raphaelite Brotherhood)，這一派的著名詩人，要算駱實德(Dante Gabriel Rossetti 1828-1882)馬列司(William Morris 1834-1896)施文朋(Algernon Charles Swinburne 1837-1909)這幾個。其中施文朋是十九世紀後半最大的詩人，他的思想感情很多革命的傾向，有幾篇劇詩，却很聞名。自從施文朋死後，英國詩壇很爲寂寞，只有幾個愛爾蘭詩人出點名聲罷了。

還有幾個文藝批評家也該講講。維多利亞時代文藝批評非常的發達，鼎鼎大名的批評家起先有麥考賚(Thomas Babington Macaulay 1800-1859)是英國史(History of England from the Accession of James II) 的著者；嘉萊爾 (Thomas Carlyle 1795-1882)，他的英雄與英雄崇拜(Heroes and Hero-Worship)我國人讀的很多；隨後又有魯斯金 (John Ruskin 1849-1900)，他主張『爲藝術的藝術』(Art for art's sake)以近代畫家論(Modern Painters)著名；埃諾爾特(Matthew Arnold 1822-1888) 主張智識的賞鑑批評，算近代各國最大批評家之一。

還有一個名聲極大的文學家不可忘却，那便是王爾德(Oscar Wilde 1854-1900)了。王爾德是詩人，是小說家，也是大戲曲家，但他在文學上的供獻，却是批評方面居多。他創出唯美主義(Aestheticism)的運動，主張把藝術和人生分離，而以美爲文學第一要義，恰和寫實派的主張相反；這種批評，在文藝上影響是極大的。他也是個頹喪派 (Dectant) 的文學家，生活非常之荒蕩，曾犯了罪下過獄。小說最有名的是格萊之像(The Picture of Dorian Gray)戲曲像遺扇記 (Lady Windermir's Fan) 一個理想的丈夫(An Ideal Husband)我國都有譯本，又有許多的詩和神話都好。

五 近代戲曲家及愛爾蘭新文學

英國自從出了個莎士比亞之後，戲曲方面停頓着沒有進步，一直到最近代，受了德法挪威的影響，大

陸的戲劇潮流衝到英國來，纔生了許多的戲曲家。在英國現存的戲曲家當中，資格最老的要算比內羅(Arthur Wing Pinero 1855—)他本來是個戲子，後來見了易卜生的問題劇，於是專做悲劇脚本，以結構完密見稱；"The Second Mrs. Tanqueray"是他的代表著作。和比內羅齊名的有瓊斯(Henry Arthur Jones 1851—)以做喜劇脚本出名，最有名的是謊言者(Tee Liars)僞君子(The Hypocrite)這幾篇。更有一個高爾斯華綏(John Galsworthy 1867—)是長於描寫心理的戲曲家，而且很熱心於社會主義；他的戲曲替勞動者鳴不平的居多，最有名的是銀盒(The Silver Box)鬬爭(Strife)等篇，小說也做得甚好。

但在最近代英文學上頭最有光彩的，總要算愛爾蘭的幾個戲曲家了。愛爾蘭的人民本是凱爾德族(Celts)和英國種族不同；愛爾蘭雖被英國征服多時，但民族性却沒有消滅，近來愛爾蘭獨立運動愈鬧愈大，英政府沒法設施。在文學上也是這樣，近代愛爾蘭的詩歌戲曲，在英國文學中別樹一幟，思想和藝術，和英文學顯然不同，文學史家稱爲『凱爾德之復活』(The Celtic Revival)。這種凱爾德族的新文學運動，聲勢非常浩大，最近愛爾蘭的新詩人和戲曲家，都是很多，我們只揀最著名的三個說說罷。

第一個是夏脫(William Butler Yeats 1865—)他是新文學運動的領袖，於愛爾蘭民族精神發揮最力。他用了一生的心血，把愛爾蘭古代的寓言傳說搜集攏來，他的詩和戲曲取材於寓言傳說的很多，

又手創愛爾蘭文學舞臺 (The Irish Literary Theatre)。他的思想富於神祕主義，也多浪漫的色彩。施文明死後，英國現存的詩人，沒有比他更偉大的了。

第二個是沈琪 (John Millington Synge 1871-1909)，他起初專志於音樂，後來和夏脫熟識，纔幫了他，同幹愛爾蘭民族文學的事業。戲曲最有名的是聖人之井 (The Well of the Saints) 修鍋匠的婚禮 (The Tinker's Wedding) 這幾篇，大多是描寫農民生活的。

第三個是葛雷古夫人 (Lady Augusta Gregory 1859—) 也是對於愛爾蘭舞臺盡力的一個。她做了許多的民族歷史劇，喜劇居多，更擅長的是獨幕劇。她的思想也和夏脫相同，中古主義，浪漫的色彩是非常濃厚的。

最後講那現存最大的戲曲家，就是蕭伯訥 (George Bernard Shaw 1856—) 蕭伯訥生於愛爾蘭京城杜白令，但從一八六七年以後，他住在倫敦的日子居多，而且他的思想藝術，和愛爾蘭詩人又是不同，所以文學史家都不把歸他入愛爾蘭戲曲家之內。他幼年很窮苦，初做幾篇小說，也沒甚出息。後來加入法屏會 (Fabian Society) 這個會是宣傳社會主義的，他在其中結識了一班的經濟學名家，於是他的著作，專注到社會問題方面，他的聲名，也漸漸的擴大起來。他是英國最大的戲曲批評家，革新家，他的藝術思想大致和易卜生相近，於莎士比亞的浪漫戲曲反對最烈。他是熱心的社會主義者，在他的著作當

中，批評現在的社會制度，絕對不留餘地。他把自己的戲劇分為愉快劇和不愉快劇（Plays, Pleasant and Unpleasant）的兩大類，愉快劇像武器與人（Arms and the Man）干提達（Candida）你再也說不出（You Never Can Tell）等，不愉快劇像華倫夫人的職業（Mrs. Warren's Profession）陋巷（Widower's Houses）等。蕭伯納的藝術思想，近年在我國也頗流行，但譯出的戲劇，據作者所知，還只有華倫夫人的職業這一種。（選東方雜誌）

俄羅斯文學和社會改造運動

日本昇曙夢著　讓　泉

一

安那都爾佛朗西 (Anatole France) 曾批評俄羅斯道，『在內瓦 (Neva) 和伏爾加 (Volga) 河畔，決定新歐羅巴底運命和人道底未來。』 現在青春的新俄羅斯在我們底眼前，正在對於歐羅巴底未來，世界底將來，人類底運命開闢着新紀元；看到這事實，誰都會記起佛朗西底預言來罷。 約百年以前，斯拉夫主義 (Slavism) 底領袖霍米亞珂夫 (Homyakov) 對於俄羅斯國民底偉大的使命說，『我們將來，也和從前一樣，在歐羅巴諸國之間以民主主義自任罷。 我們以祝福民族底自由生活和獨特地發達的純人間的要素底代表者自任罷。 立於必來的世界的運動底火綫上而帶着指導這世界的運動的使命的，是誰呀？ 這將來便會明白的呵。 要是四海同胞這觀念有些眞理，而愛眞善的感情不只是幻影而實是必來的世界生活所生的萌芽，那麼帶着這偉大的世界的使命的，不是德國人，貴族和征服者，而定是斯拉夫人，勞動者和平民呀。』 霍米亞珂夫這句話，是明白表示俄羅斯國民底世界改造的理想。 使俄羅斯國民實行這偉大的世界的使命，且使繼續着實行的，是這俄羅斯文學：這是不消說的。

二

本來俄羅斯文學，是以社會制度底改革為始，而以一切人間關係底改造為目的的文學。從莫斯科大學（Moscow Univ.）底理想主義者，閉居於屋中嚼着餅乾而共談着人類底運命的時候，直到現代的象徵派（Symbolist），俄羅斯文學都以世界改造為使命的。在這一點，俄羅斯文學是在世界文壇上占着獨特的地位的。文學，從純藝術底立脚點來講，不消說，是以表現藝術家底內的世界和對於社會的關係為本質的；但在俄羅斯，因為有「農奴制」底特殊的事情，所以俄羅斯文學自然帶着反抗的性質，而早以社會制度底改造為支配觀念了。這觀念是在什麼時候顯現的？要明確地講，是很困難的；但在十八世紀底後半期，這觀念已為知識階級之間所認識了。在嚴密的意味上，俄羅斯文學史可以說是從這時候開始的。任是那一國，眞的文學，都是對於民衆表現最親密最尊貴的觀念的時候而才發生的。缺乏這根本觀念的文學單不過美辭底連列和空想。偉大的文學裏是當有偉大的精神的。這精神，是當把民衆底根本要求，明白地表現的。給俄羅斯底一切文藝思想運動以生命和意義，而成為特色的根本觀念，實是農奴解放。俄羅斯文學以農奴制底否定為出發點，移到社會制度和人間關係底改造，更進而至於把個性解脫經濟的，道德的，家庭的束縛的解放運動。俄羅斯底獨特的社會現象的知識階級底運動，也常以不斷地反抗現在的秩序和制度為特色，而以政治上和社會上底解放和革新為目的。但解放底對象和革新底性質，是因時代和國體底不同而不一樣的。所以在知識階級之中，有斯拉夫主義者，也有西歐主

義者；有國粹主義者，也有社會主義者。有時是趨向虛無主義（Nihilist），而有時是皈依馬克斯主義（Marism）。同是知識階級，其主義底不同有如這般。但不論在什麼場合，在反抗現在的制度而盡力於社會改造這一點，這是他們都一致的。

三

俄羅斯文學，最初也和別處的文學一樣，是國家或宗教底奴隸。只是接受帝王底意志而歌詠那時代底外觀罷了。但到了十八世紀之末，俄羅斯文學顯著地受了法蘭西底哲學和思想界底影響，法蘭西革命底結果的自由民權的思想，也流入了俄羅斯；從這時候，俄羅斯底知識階級，正像睡醒一般，解脫了國家和宗教底束縛，而高唱個性底自由人格底尊嚴等。和這同時顯現的，便是農奴解放的思想。可當做這時候底代表的思想家的，是拉台西契夫（Radischtchev）。他發表了從彼得堡向莫斯科的旅行一書，描寫農奴底怨慘的境遇，摘發官憲和地主底壓制暴虐與裁判底不公平等，而呼喊農奴制底撤廢，實是農奴解放運動底最初的產聲。這書底使社會注意於農奴生活狀態，與都介涅夫（Turgenev）底獵人日記（Sportsman's Sketches）不相上下。當時的運動，當然是極微小的；但從後來的解放運動底先驅這一點看來，是有偉大的價值的。此後到了十九世紀，不久使有十二月黨（Decenbrist）底叛亂；到了三十年代和四十年代，便有以莫斯科大學為中心的思想上的大活動。這便是所謂俄羅斯黑格爾派（Russian

Hegelian) 的時代；這是留學德國的年青的教授回國以後在當時的青年中鼓吹謝林 (Schelling) 和黑格爾 (Hegel) 底浪漫的哲學 (Romantic Philosophy) 底結果。同時，在大學生之間發起了二三個有力的文學會，研究德國和其他西歐諸國底哲學思想和文藝，想把這種思想適合於俄羅斯底實社會。這時代是俄羅斯人道主義底黎明期；近代的知識階級都是由這些文學者產生的戰士。

這些學會底中心人物，是斯旦克微支 (Stankevitch) 和海爾岑 (Herzen)。所以學生們都聚集於這二人底周圍，因此有了帶着這二人底名字的兩個學會。四十年代底一切事情都直接起於這兩個學會，或者和這兩個學會有密切的關係，這實眞是不可思議的。這是事實：海爾岑回想當時的學會，說『那時候，未來的俄羅斯，是懸於幾多才脫了少年時代的青年底雙肩上。』這兩個學會，都一樣是爲高尙的理想和熱烈的希望所鼓動的；但這二者之間，都幾乎毫不相關，有時候，甚至互相仇視。這兩個學會，代表着兩種傾向。斯旦克微支會，對於以哲學，美學，文學等爲主的抽象的問題很有興味，對於政治的以至社會的問題却極冷淡。海爾岑會對於哲學也很有興味，但對於文學却沒甚興味；他底注意，全集中於政治上底時事問題和社會制度的問題。其中，海爾岑和他底友人很熱心地研究的，是法蘭西底七月帝政時代底生活和聖西門 (St. Simon) 底社會主義。

四

試讀都介涅夫底路丁(Rudin)，這裏面是很精細地描寫這時代的理想主義者底情形的。他們，卽文學史上四十年代的人們雖則人家以爲是疏於實行的空想家，但一方面，他們給與俄羅斯底知識階級以一定的世界觀，和造成那總須有一種世界觀的强烈的要求，實是偉大的功蹟。因爲這世界觀底確立，是驚醒和感化周圍社會底迷夢的唯一的方法。四十年代以前，當然也有知識階級，但他們在理想上毫沒有高出民衆的地方，所以他們反爲民衆所併吞，而毫沒把自己底色彩施給民衆的力量。四十年代的人們，那高尙的人生觀早出於民衆之上，所以成了思想界底燈塔，那光華遠及於周圍底人們。再過了十五年，由極少數的會員底宣傳，影響於國家生活底全行動；國家在四十年代也向着許多黑格爾派所開的道路走去。光照俄羅斯生活底黑暗的灰色的背景；構成高尙的思想系統；使俄羅斯底實生活和文明底最高要求相一致的熱烈的希望：這些事情，便存在着俄羅斯黑格爾派底歷史的意義。實在，俄羅斯黑格爾派底興味，是在於他們給與四十年代底青年思想家以異常的精神的覺醒。這一點結果：由他們所醞釀的思想界底勃興，發生了爲俄羅斯國民的自覺底根柢的二大思潮。這便是斯拉夫主義和西歐主義。這兩派底熱鬧的論爭，便成就了四十年代思潮底內容。

現在看這兩派底主義：斯拉夫派，是以莫斯科時代底傳說(Tradition)爲立脚點，而高唱返於彼得大帝以前的俄羅斯；西歐派，在俄羅斯底地上散佈一般人類的文化的種子，而把由淵源深遠的西歐文明以

豐富俄羅斯底生活這事當自己底使命。斯拉夫派，提倡宗教的共同生活的理想；西歐派，主張個性底自由發展和個人底社會的權利。斯拉夫派，主張俄羅斯做斯拉夫民族底首領，把土耳其逐出歐羅巴，而完成那實現福音的理想於人類生活中的使命；西歐派，只是力說那在俄羅斯國民生活底發達底過程中的改造一般人類的文明的必要。統觀這兩派底主張，可明白這兩派底根本是相一致的。至少，那把國民底利害看做在一切國家底利害之上的純民主的傾向這一點；對於社會的關係底改造，特以改良小民底位置爲目的這一點；主張底中心點，都是農奴底自由解放這一點：兩派都是從理想主義出發的社會改造論者。這兩派底哲學的道德的和文學的論爭底主要的結果，即說明國民底歷史的運命的傾向底發生，和關於國民底現狀的研究熱底勃興，這是很可注意的事。伴着這種社會道德問題底哲學的說明，那必須解放自然農奴的思想也發達了：這一點，這兩派是一致的，而且都熱心地主張的。

五

從這時候，思想界底中心，由德國思想一轉而移於法蘭西底思想上的感化了。例如那烏託邦的理想主義的社會主義，異常地風靡這時代底思想界。因此萌芽於十八世紀末的俄羅斯思想界底人道的色彩，到這時候更加濃厚了；便有了幾個以社會制度底改革爲目的的祕密結社。同時，俄羅斯文學也很顯著地帶着社會的傾向了；社會的人生的文學這句話，從這時代起，便成了標語了。文學者自身也不單

以文學者自任，而却以社會的傳道師或經國的志士自任了。

到了四十年代之末，這種社會的感情底勃興，都很明白地表現於當時的文學種種方面。從前三十年代，只討論那絕對無限，藝術底神聖，永久的美，這種形而上的問題；四十年代的人們，從心底裏感染了政治的思想，而討論那現代的社會制度和家庭關係底可否。伴着這思想上底變遷，新興文學也脫離了純然的藝術的時期，而移向社會政治的時期了。看穿這風潮而最先加入這新運動的第一人，是倍林斯基(Belinsky)他很悔悟從前底偏於形而上的問題而漠視社會問題。在四十年代底中葉，便拋棄了從來的主義和見解，而全然成了新運動底中心。這時，已和他唯一的論敵海爾岑底主張完全一致；當時的文壇底二個大將，這時大家握着手而從事於新文藝底建設了。倍林斯基便以他從前提倡「藝術的藝術主義」一時的熱心和學殖，從新主張「人生的藝術主義」。他把文學當社會教育底機關，以一定的傾向要求一切的作家。所以那新理想的年青的作家，爲應這種要求，都聚集於倍林斯基底旗下了。試看四十年代之末所出的許多作品，那創作底根柢全是廣汎的社會的傾向。格利戈羅微支(Gregorovich)底田園，都介湼夫底獵人日記，海爾岑底誰底罪惡(Whose Crimez)龔察洛夫(Goncharoff)底平凡的故事(Common Story)陀思妥以夫斯基(Dostojersky)底貧乏的人們(Poor Folks)沙爾推珂夫(Saltykov)底闊迷事件等，全是帶着社會的傾向的作品。由這些作品來看，便能了解在當時文壇上的

天才底胸中那同一的川流都興起了狂波；青年的作家，都追慕着同一的傾向。但當時的社會思想，並不是後來陀思妥以夫斯基等所關連的彼得拉綏夫斯基（Petrashevski）案件的時候所見的那麼可怕的破壞主義，我們在當時的青年作家中可見的社會主義，只單是以社會的關係底改良和家庭關係底改善爲目的的理想主義底一種形式。這里且把海爾岑底誰底罪惡引來作例。

誰底罪惡在俄羅斯是一本少見的小說，是當時喚起社會底大反響的作品。這小說，在俄羅斯是最初在顯著的自由的形式之下而講家庭問題，自由戀愛和自由結婚的問題的。這小說底背景，是鬱悶的地方生活。主要人物，是倍利託夫和他底友人克利契弗爾斯基夫婦。克利契弗爾斯基，在大學生時代，做一個將軍底家庭教師，教育將軍底孩子。這期間，因爲同情於將軍底姬妾生的女兒留賓伽底悲慘的境遇，便相互戀愛了；他倆對將軍提出想結婚的要求。將軍起初是拒絕的；但他倆底結婚成立之後，便移到一條街上很和睦地度日。一個本地出身叫倍利託夫的大學時代底同學，爲了什麼議員選舉的事到這地方來。二個同學偶然碰見了之後，倍利託夫常常到克利契弗爾斯基家中；這期間，和留賓伽生了很熱烈的戀愛的關係了。克利契弗爾斯基曉得了他妻子和友人的關係，心中很煩悶，便過那縱酒的生活了。看到這情形的倍利託夫和留賓伽，結果，犧牲自己底個人的幸福而分離了。倍利託夫離了這街；留賓伽獨自寂寞地留着。但經過了攪亂的夫婦關係，就是硬想恢復原狀，到底不能像從前那麼和睦了。

所以他和克利契弗爾斯基底結婚生活漸漸破壞了；克列契弗爾斯基到底把生命送於酒中了。這沒理的自己犧牲和自己暴棄底結果，只遺留着三個破壞了的生活底遺骸。這是這小說底主要點。

作者在講了三個人底生活之後，便問，『這是誰底罪惡呀？』作者自己底意思，是把這罪惡底大部分歸於那使個性服從過去的陳腐的社會的約束的社會制度：這是很明瞭的。當時感動海爾岑的思想之一，便是女子解放問題，就是給與沒有社會的權利的女子以自由，使他們加入社會生活和在社會底活舞台上要求男女底共同事業這一點。還有，便是反抗實生活上的退避主義，隱遁主義和禁慾主義。這三種思想便是和社會改造問題相關聯的海爾岑會底中心問題。

六

四十年代底社會思潮，後來喚起了反動；在七年之間，俄羅斯底文藝思想界苦於檢閱的壓迫。但到一八五五年亞歷山大二世（Alexander II）底即位，這時候俄羅斯在精神上又覺醒了，新政治的傾向和改革的氣焰比從前更澎漲於社會全體了。誘導這種氣焰的直接動機，便是託爾斯泰（Tolstoj）等也參加的克利米亞戰爭（Crimean War）底敗績。爲這可憐的敗績所辱的俄羅斯國民底愛國心和民族的感情，都把這戰敗底原因歸罪於沒有社會的監督的舊制度。而大家都高喊改革了。最鮮明地反映出這氣焰的也是文學。同時，文學也受這精神的覺醒底影響，異常地發達；在反動的壓迫之下幾陷於昏

睡狀態的四十年代底偉大的文學思想，這時候，又得勢了；文學雜誌從新成了社會生活底有力的指導者了。從這時候，俄羅斯，常以空前的異常的熱心來鼓吹公民的思想和權利義務的觀念。因此，輿論底地位抬得極高，而誘導了國民生活和社會生活上的幾多改革。這種改造運動底根本的思想，是：第一，標榜個性底自由和社會制度底自由，而一掃從前的族長的貴族的制度；第二，從各人要求公民的公共的勞動；第三，取去實生活上一切和理性相矛盾的神祕的慣習的族長的分子，而從新建設依理智底指導和根基於功利底法則的新生活。這裏面當然有着和歷史的事情共生滅的一時的思想；但大體上，不問階級底差別，以人待人，承認人類底絕對的平等；在一切社會底關係上承認各人底同權的這種思想，是根本點。

但五十年代後半期的運動，是不只限定於政治的或文學的範圍了。這大運動，至少有三種不同的運動混合着。第一，是以農奴解放為中心的政治的運動；這運動，很顯著地帶着民主的理想。第二，是哲學的思想的運動；這可看做四十年代思想底復活的運動；但同時，也明白地在講這運動是有教養的社會底思想，由四十年代底理想主義而全然移到現實的地盤來。第三，是社會的運動底中心底移動；這是因為教育普及於社會底中流階級和貧民階級之間的結果，社會的運動底中心點，便由貴族階級移動到平民階級了。同時，我們對於這最後的運動，可以發見相當於平民階級的新理想。這便是對於個人對家庭和個人對社會的一切道德問題底改造。同時，因對於國民的幸福的狂熱，便研究國民的生活和國民

的理想；不獨在對於社會的改造的傾向裏帶着民主的性質，就是各人底道德的理想底構成，也帶着民主的性質了。

七

這里當注意的，是包含一八五五年至一八六六年這約十二年間的大改革時代，這全時代底調子是並不同一的。這全時代以一八六一年底農奴解放為中心，明顯地分成前後二期，前期和後期的性質上是很不同的。前期所發生的一切運動，都以帶着政治的性質的為主，狂熱於社會的性質的問題；但運動底中心，不消說，是農奴解放。但大改革時代底後期（即六十年代）是所謂虛無主義（Nihilism）時代；這時代，運動底性質以帶着個人的道德的，乃至哲學的性質為主。就是：這時代，推翻了四十年代底形而上學的世界觀，那想構成新道德底理想的強烈的傾向，和想從新建設現實的思想的傾向，同支配了思想界。知識階級，不只由於政治的見解和社會的傾向分離為各黨派，由於哲學的和道德的見解也分離了的。新時代和舊時代之間，即都介涅夫所謂「父」和「子」之間，開始了歷史上著明的爭鬭。但這爭鬭，不是一種政治的意見底不同，是理想主義和現實主義的衝突。是以傳說為基礎的家庭的個人道德底舊系統，和以新時代底現實的要求和新人生觀為基礎的新系統的爭鬭。所以新時代底改革者等，所受的不是一種政治的徵號，乃純然是哲學的徵號。他們自稱為現實主義者（Realist）反對派稱他們為虛無

主義者。 虛無主義者是由都介涅夫底父和子（Fathers and Children）上來的徽號。

大改革時代底後期底革新運動，這種道德的乃至哲學的性質，是由二種原因來的。 第一種原因是閉置於形而上學的理想主義和禁慾的理想的範圍內的知識階級，因於從五十年代之末盛行的翻譯底幫助而忽然接近於孔德（Conte）穆勒（Mill）鮑克爾（Bocle）路伊斯（Luis）伴夫納爾（Buchner）莫萊希脫（Moleschott）這些抱新現實的世界觀的西歐思想家等底學說。 就是這些思想家中的一個，也已很夠一變當時的思想界；但他們却同時被介紹到俄羅斯底學界裏去了。 因此便起了以哲學的和道德的見解底改造爲目的的思想運動，一面狂熱於現實主義和自然科學，一面埋頭於教育問題，家庭問題，女子問題那種道德問題。 第二種原因是社會的經濟的原因。 農奴解放底結果，不但貴族和地主凋落而發生了叫做雜階級（Raznochintse）的新階級；而且知識階級底風氣也全然一變。 教育很快地普及的結果，平民，商人和無產階級的人們，都入於知識階級中間了。 同時，貴族社會——爲農奴解放而破產的小地主更甚，——陷於比雜階級更困難的沒依傍的境遇裏了。 因此便成了空前的有知識的平民底一大社會。 這社會把當時的思想運動放在自己底手掌裏，而負着貢獻新個人主義的道德的理想的使命。 這理想之一，便是對於蔑視勞動的驕傲的見解，這個農奴制底惡習，而易以讚美和崇拜勞動爲道義底根本。 還有，便是：對於爲從來的族長的家庭底基礎的絕對的服從主義，而易以在愛和睦和夫婦同權

之上建立家庭。

八

虛無主義的理想底結晶的作品。是契爾納希夫斯基(Tchernyshevsky)底小說應該做什麼(What to do)。這小說是作者因為危險人物嫌疑而過獄中生活的四年之間所做的，題材是自由戀愛和共同生活底實行的事情。這裏面，指示着未來的社會組織底方法，表明着知的生活和情的生活底綱領。這小說底大部分，是貢獻支配當時的人心的個人的道德問題和家庭問題底解決。總之：這小說裏，盡反映着六十年代底心理，思想，趣味和衝突。所以對於當時的青年，是一種聖典。俄羅斯女子運動底起源，也是從這小說開始的。主要點，是很簡單的。凡拉巴夫洛夫那(Vera Pavlovna)這有新思想的女子和醫學生洛坡霍夫(Lopuhov)相互戀愛了：巴夫洛夫那便不聽父母底勸止到戀人那里去了。他倆，在快樂的回想和幸福中過了三年；這期間，巴夫洛夫那底心已移到她的丈夫底友人基爾沙漠夫(Hirsanoff)這面了。洛坡霍夫明白了這事的時候，他是怎樣懊惱呀！基爾沙諾夫也因此要避去這不義之戀，而遠離了洛坡霍夫底家。巴夫洛夫那也想努力愛她丈夫，但這已不行了。洛坡霍夫，在平日的主義上，是當竭力尊重二人底戀底自由的。自己在着擾了他倆底戀愛，這是和自己平日的思想不一致的；不只如此，而且現在為要巴夫洛夫那幸福，實只有自己隱身這一法：這樣覺醒了的他，便表面上假裝為自殺，而

遠遠地到了美國去。巴夫洛夫那，因此和基爾沙諾夫過新的戀愛的生活。洛坡霍夫，九年之後歸國，和別個女子結了快樂的家庭。對於前妻和基爾諾沙夫，從新友人似的交往，實行共同生活。這是這小說底主要點。

這小說從一方面說，是預言和暗示現在的新俄羅斯底社會組織。這裏面，力說下面那些事：從前的結婚生活是不合理的；舊宗教和道德是不過一種偶像；私有財產，是全然蔑視個人底權利和自由的制度。總之：這小說是描寫六十年代底新思想感情，所以為這時代底青年界女當聖書一般地歡迎，因此包含在這小說裏的思想，影響於六十年代是最顯著的。俄羅斯底虛無主義，也不過是想把契爾納希夫斯基和都勃羅留蒲夫(Dobroiionbov)底思想實行於社會中而發生的罷了。這些青年自號為新人物，引用所崇拜的作家底話，否定一切權威，侮蔑世俗底風尙和習慣，開放一切慾望，而興盛地發揮新形式。受舊傳統的敎育的老年人，這時很驚異地注意這一般新人物。他們中間，有危險的否定者（虛無主義者。）但實際上，他們只是誇言自己底壯勇罷了。至於淺薄者，則更連一種明確的政治的要求和社會的目的也沒有，從根本上否定那對於社會的公共的精神與對於社會底要求和必要的積極的態度。標榜着依從自己個人的欲求，是各個人底絕對的自由，而陷於偏狹的個人主義裏了。因此構成了所謂有知識的現實主義者底新理想。依這理想，他們是依從理知和感情底敎訓，而以最新的合理主義底敎義和晚

近科學底敎說爲基礎，建築個人的生活和個人的幸福，且使別人也像自己底幸福一般地生活；此外，便沒什麼經論了。這傾向在文壇上便產出了幾多輕薄的文學者。他們聚集於盧思珂耶·斯羅伏（Russkoe Slovo）雜誌，這雜誌早已在有急進的傾向的青年之中成了思想運動底機關了。所標榜的主義，是提倡智的獨立，高喊權威底破壞和構成合理的現實主義者底新泰愛坡（Now Type）。都介涅夫底父和子底主人公巴察洛夫（Bazarov）一面，便是表現這派底主張。他在自己底判斷力之外，什麼都不相信，是自意識極高的唯物論者，是否定知識和科學之外的一切偏見和教權的虛無主義者，是把一切事物都以冷靜的意識而照實際的看去的覺醒的現實主義者。他以爲自然是一大工場，自己是在這裏面勞動着而不知疲倦的勞動者：這是他底偉大的力。

九

伴着虛無主義底發達，幾多秘密結社，起了沒，沒了起，在這期間轉輾反覆了許多趟。就是：以社會的革命爲目的的，後來變了政治的革命。這再分成二路：一面，在人民之間宣傳社會革命；一面，宣傳政治的革命，煽動 Agrarian disturbances。但雖則他們所造的路不同，而以農民爲目的這一點是相同的。從這時候起，那「往農民中去」這句話，便成了他們唯一的標榜了；實際上，移住於農民之間，和農民一同寢食而努力，想使他們理解的也很不少。「往農民中去」這運動，在文壇上也是七十年代底主要的傾向。

就是和當時的他愛主義(Altruism)相倂合，就是許多文豪和思想家也往農民中去，救濟他們。 就是貴族之中，懺悔從前自己對於農民的行動，爲消滅這罪孽而往農民中去，敎育他們，使他們理解，這麼的人也很不少。 像托爾斯泰，便是這種改悛貴族之中的一個。 和文壇上的他愛主義的傾向相互湊合，那農民底幸福這話，便成了這時代底俄羅斯知識階級底努力底中心點了。 就是他們，研究了農民底地位和境遇，向着把農民照勞動組合和生產分配底原則以改造他們底生活的目的進行。 因此，知識階級，進一步做農民救濟的事業，獻身於國民底敎化，國民底經濟的地位底向上和醫術底普及等。 在俄羅斯底社會上，對於被侮虐的人們這樣熱烈的獻身的努力底表現，是不曾見過。 七十年代底靑年，以初戀的男女似的愛和情熱，愛那「那洛特」(Narod 民衆——農民) 這抽象的概念。 七十年代猛燃似的想像力，是把農民底智的道德的相貌理想化，而造成偉大的美麗的一種姿態。 這實是七十年代的民情派(Narodnishestvo)底運動。 這派底運動，已在這理想主義的運動自身中，含着將來的幻滅；所以到了八十年代便消滅了。 但民情派底造成了俄羅斯社會思潮中的一個重要的轉機，這是不可爭的事實。 就是，由於他們和農民的直接接觸而研究理論和實際上的國民生活的結果，便劃分了國民的思潮底全盛期。

十

俄羅斯文學底社會的傾向漸漸洶湧了，其中像虛無主義竟變成恐嚇主義(Terrorism)而陷於極端

了，結果，到了八十年代又來了反動，文藝思想界便受了非常的壓迫。托爾斯泰底「無抵抗主義」極爲人歡迎，這是這時代底特殊的現象；但一方面，積極的「抵抗主義」所受的悽慘的敗績，也便包含在這裏面了。

總之：八十年代是乞呵夫(Tshekhov)底作品所描寫的那般的俄羅斯社會運動底幻滅期。

但到了九十年代，同尼采 (Nietische) 底哲學和易卜生 (Ibsen) 底文學相前後，有卡爾馬克思(Karl Marx)底唯物的社會主義風靡俄羅斯思想界了，因此俄羅斯文壇也很顯著地帶着革命的色調了。一方面，農奴解放之後，棄了鄉間而聚集於都會的農奴們，進了工做了勞動者，便造成了所謂都會底勞動階級。此後，俄羅斯底社會生活也便非常複雜了；資本和勞動的問題，像現在的日本一樣地喧擾，而成了社會和思想界底中心問題了。以描寫這問題爲主的，是高爾基(Gorky)。他底文學，在這一點上，可以說是自覺了的新俄羅斯底平民底思想感情底結晶的。同時，以個人底自由權利和人格底尊嚴爲基礎的近代個人主義底主張，同勞動問題，都洶湧了，所以一九零五年底革命便爆發了。結果：俄羅斯開設國民議會，承認國民底參政權，漸漸成了立憲國了。但這只是名義上的立憲，立憲政治的理想，却絲毫沒有實行。因此，俄羅斯近代所發生的自由與壓制的爭鬪，更加猛烈，便惹起了一九一七年底革命。但這回革命，依俄羅斯文學底約束，只是世界改造底序幕。安特列夫 (Andrejev) 在三月革命的時候，在一篇論文說『現在羅馬諾夫家 (Romanoffes) 潰滅了，俄羅斯自由了。這是這革命戰中極重要的一

個階段，但無論怎樣說，這總還只是第一步呀。 革命，還有當去的地方。 現在正在向着這地方走去。 自由的諸國民，推翻霍亨索倫家(Hohenzollerns)，在自由平等和同胞主義上締結平和，這並不是在遠遠的彼方的事呵。 但是這不遠的日子底那面，還有更燦然而更光耀的日子這一天，全歐羅巴將盡灑血成一個同胞的結合，而在古街，獨裁權，兜冑和特權的廢墟上建築人類底新自由的生活啊！』 安特列夫底話，一半已實行。一半正在實行着。 但這句話是俄羅斯近代文學底最初的約束，同時也是最後的話這是當記憶着的。 (選東方雜誌)

俄國的詩歌

鄭振鐸

詩歌是一切文學的最初的方式，在各國文學史中我們都可以看出他們的第一部的流傳下來的文學作品，必是用詩歌的形式來寫的。 俄國自然也免不了這個常例。

她的第一部書是一篇史詩名為依鄂太子遠征記 (Story of the Raid of Prince Igor)，大約產生於十二世紀。 所敍的是諾夫格洛王斯佛托斯勒夫 (Sviatoslov) 的兒子伊鄂，同了好些別的王子，在一一八五年帶兵去征伐一個游牧的民族波綠夫塞 (Polovtsy) 的事實。 他記載王子們出發與遠征敵國的情況，記載他們如何初次得勝，後來又為大隊人馬襲擊而失敗，記載伊鄂如何被囚，又如何脫逃回家。所有一切事實徵之同時產生的史書克輔編年史，都可以徵其為實在的，不過中間加了許多點綴的神異的事跡罷了。

在這篇詩中，自然界 Nature 也參入其中，當伊鄂脫逃的時候，涉水而水神與之共話，當追者尋蹤而至的時候，伊鄂入林而山鳥示以途徑，其餘類此之處尚多。

他的藝術也極高，以史詩而帶有極多的抒情詩的情緒。 試舉一段以為例：

「呵，風呀，小小的風呀，

爲什麼，先生，
爲什麼你吹得這樣猛烈？
爲什麼，在你輕逸的羽翼上，
你把匪徒的箭，吹到我丈夫的戰士的身上？
你高高的在雲下吹，
你搖蕩船隻在碧綠的海上，還不以爲滿足麼？
爲什麼，先生，你必要把我的快樂吹散在綠草平鋪的大地上？」

這是伊鄂的妻子在 Putivl 城牆上唱的歌，是多少幽婉而悲傷呀！

此詩初次刊行於一千八百年，歐洲各國皆有譯本；不惟在俄國，就是在歐洲文學史上，也算是極著名的一部古代的著作。

十三世紀時韃靼族以疾風驟雨之勢侵入俄國，俄羅斯文化的時鐘被其撥回三百餘年。 自此之後，不惟詩人噤聲，就是別的文學作品也毫無成績，有之惟宗教文學而已。

直至十七世紀之時，普羅斯基 (Simon Polotsky) 崛起於文學的墟墓中，「詩神」方復降臨於俄羅斯。 普羅斯基作了許多著作，以宗教劇與宗教史爲其主要之作品，他的詩也不少，雖不能臻於完備之境，

而詩界之「篳路藍縷」之功，却非此「第一詩人」莫屬。

大彼得末年俄國文學漸盛，且不以本國之舊境界為滿足，更進而汲引西歐的「詩魂，」當時的文壇約分兩派，一派是傾向於法國文學的，一派是傾向於日耳曼文學的。 在日耳曼派中羅門諾索夫(Lomonosov 1714—1765)和薩米洛加夫(Sumarokov 1717—1777)都是詩家，羅門諾索夫是一個農人的兒子，少時極苦，後來被俄國政府派到德國留學，因極受日耳曼文學的影響，他的詩是摹倣Gottsched 派的。他又改訂國語，作俄羅斯文法以示其準的。 批評家以他為「俄國文學的彼得大帝。」薩米洛加夫善作諷刺詩，亦工為劇本。 世人稱之為「俄國的 藍森 (Racine)」。 在日耳曼派中，尚有脫里狄加夫斯基(Trediakovski 1703—1769)於詩詞研究極深，對於俄國的未來的詩壇，也是很有功的。 法蘭西派的詩人則為康特馬親王(Prince Kantemir 1700—1744)他是俄國第一個做諷刺詩的人，他的詩風是摹倣博埃留(Boilean)的。

自此以後，作者輩出，薛格達諾契(D. Begdanoitch)的寓意詩，顯輕妙之文才；薛特洛夫(Petrov)之抒情詩，則纏綿而蘊籍；美加夫則以寫國民之性格見長，引文學與日常生活相近，而陶澤文(Derzhavin 1743—1816)為尤著。 他是俄國偽擬古主義的最後主義的最後作家，也是偽擬古主義中的最秀出的作家。 但他雖中偽擬古主義之毒，而詩的眞美仍時時流露於字裏行間，不為格律所掩。 他的「神」一詩，可

謂「前無古人」且即後來居上之普斯金(Pouskhing)之作品，亦僅足與之頡頏。

在亞歷山大一世之時，有第一個重要的國民詩人出現，即克魯洛夫(Krylov 1769—1844)是他；他是小官吏的兒子，起始在省裏當一個書記官，做了許多劇本，直到一八〇五年，他方下筆爲寓言，寓言都是長短句的詩體來寫的。辭句質樸而秀美，寓意極深，且多譏諷之意；易感動而固著於土地；對於後來的詩界，影響極大。

一八二五年亞歷山大一世死，「十二月黨」乘機起事，不久即平；黨人有一百二十五人受嚴重之刑罰，受縊首之宣告者五人，中有一人即爲詩人李里夫(Ryleev 1795—1826)。李里夫之作品以悲歎著。雖不免仍受舊格律的束縛，與摹倣法國的文學，然而濃厚的詩的情感終時時照耀於他的作品中。他嘗說：「我不是一個詩人，我是一個國民，」但在實際上，他的詩篇已足以使他成一個不朽的詩人。

與李里夫同時而不受「十二月黨」的牽連的詩人，有格里博哀獨甫(Griboyedov)與助加夫斯基(B. Zhykovsky 1783—1852)二人。格里博哀獨甫是一個外交部的官吏，在一八二九年爲他人謀害，他以喜劇「知慧之悲哀」(Gore ot Uma)著名。此劇初僅朗誦於聖彼得堡之宴會中，後乃傳抄於各處。抄本至於幾千，此劇以詩體寫出，與克魯洛夫的寓言一樣，也是用長短句的詩，是一本諷刺的作品。文辭強健而暢達，明媚而潔淨，如冰之清，如刀之明。幽婉而且聰明，在藝術上講是難能有人及得到他的。

助加夫斯基終身忠於詩，不問外事，於俄國文學影響極大，他開了俄國文學之窗，引德國與英國的美麗的詩園入於沉浸於法國格律中的俄人的視線中。一千八百〇二年他的第一篇詩出現，這是翻譯格雷(Gray)的"Elegy"的。此詩一出，當時即生影響，他的名譽也因此躍起，以後他又譯了 Schiller, Uhland, Goethe, Hebbel, 及其他許多外國詩人的詩。他後來做了亞歷山大二世的教師，作者暫時中止及解職後，又從事於荷馬史詩 Odyssy 的翻譯。以前，俄國文人對於法國極為迷信，以為法國的文學就是唯一的文學，迨助加夫斯基出而介紹英德的文學，他們的思想才為一變。這個變遷，於近代俄國文學極有影響。

於此時，俄國最重要的國民詩人普斯金 (Pushkin) 於一千七百九十九年正月二十六日生於莫司科，他是俄國的第一個詩人，能夠完全脫離外來的影響，而用本土的樸質而正確的文字來敘述，描寫俄國的靈魂的。屠格涅夫說：「他的詩中的本質同俄國的本質相和諧」所以許多批評家都以為俄國自他出來後，才有真正的國民文學產生。他離學校不久，就作了一卷詩，名為"Ruslan & Ludmila"他在助加夫斯基家裏，把"Ruslan & Ludmila"的頭幾段高聲朗讀給大家聽，助加夫斯基立贈他以自己的相片，下面寫了幾個字：「贈給我的學生，從他的失敗了的先生」自此以後，他繼續產生了許多作品，最著的詩的作品——他並且是一個散文作家——是抒情詩集阿尼徵 (Evgeny Onegin)，波爾搭瓦 (Poltava)，"Boris

Godounov" 等等。

普斯金不僅是一個抒情詩人，但是他的作品中，到處都充滿著抒情的氣韻。他是一個愛人生者。生之快樂時時在他的詩歌中流露出來：

「我的路途是黑暗的。「將來」躺在那裏等着，

一個聚集「憂慮」的海洋，

但，是不我的朋友呀，忍受，創造，

那是我的禱詞；去活不是去死！」

這是他的一首輓歌中的一段；雖是死，但是生之念還存在着，他決不畏死，決不悲觀；雖是死，他却還以為「愛」正帶着離別的微笑，照耀在天空上。」

「普斯金的詩是一種要光明，要忠實的感情，要自由的高超的理想的歷史。」這句話是 A. N. Pypin 說的，我們拿來批評他的詩，正是確切而無可更易。

一八三七年，普斯金突然死於決鬭。他的死幾乎使全俄國哀悼。

繼普斯金而起者頗多，其著者有 Baron Delvig, Yazykov, Prince Barialinsky, Venevitinov 及 Polezhaev，諸人他們都是抒情詩人，其作品的精神與形式都不能脫離普斯金的範圍，至於詩的力量，

則遜於普斯金遠甚，舉不足以嗣普斯金。其能嗣普斯金而登於俄國詩壇的王位而無愧者，則爲勞門託夫(Lermontov)勞門託夫於一八一四年生於莫司科。二十歲時至高加索爲軍官，一八四一年他由聖彼得堡復回高加索，因細故與朋友決鬬，被殺。他的生涯可爲極短，但在此短生涯中，他的作品却如春筍之崛生，如甘泉之流湧，多而且美麗豐富。他的詩質樸，如日常談話，而婉轉饒豐姿，秀麗動人。

「我願意獨與你在一起，
只要在一起一會兒。
我在世的時間很少了，
他們說，我就要走了，
而你也要離別回家了，
他們說……但是爲什麼？我不相信，
沒有一個靈魂，他要十分注意的，
在那裏聽我的話。
……」

這是一首寫一個受傷的軍官同他告假回家的朋友說的話的一段，還有許多話，因爲篇幅的關係，沒

有抄進，卽此已可見他的作品一斑了。

他是一個悲觀主義者，但他也相信人生的美麗，他不過看不慣世俗，因而遂生悲感耳！

自普斯金，勞門杜夫後，俄羅斯的詩人久藏不出。 詩本爲抒情之具，本爲極自由的不可拘束的心的聲音，而自倍林斯基後，「人生的藝術」一語爲文人學士的金科玉律。 凡爲文必須切於人生，有關於社會；一切抒情寫意，自暢懷抱，流連光景，描述天然的詞句，厭棄之惟恐不及。 在此環境之中，詩人自難產生。故當五十年代，六十年代，乃至七十年代之間，詩人幾於絕迹，卽有二三空谷足音，亦未能盡其天才，以鳴於當世。

然世運轉移，情勢亦異，七十年代後，詩人終接踵而出，製作極高的藝術作品，爲詩的第二時期。

在這個時代以前，有加爾沙夫 (Koltsov *1808—1842*) 的名謠詩人出現。他生長於農家，故極善描寫農人的性情和他們的生活狀况，世人稱爲俄羅斯的葆士 Busus 而此時代中最老的詩人則爲杜特起夫 Tyutshev 他和美加夫 Maikov 福依史 Foeth 波龍斯基 Polonsky 都是純藝術的詩人傑出者。 他本來是前於這個時代很久的，同加爾沙夫本都不應在這地方講他。 但因爲性質相同的緣故，特爲一處敍之。 且他的詩雖都作於一八五九年以前，而在一八五四年以後，才有人知道他的眞價。 他的祖先，源出於意大利的生涯，多半消遣於國外，所以這個暗淡灰色的俄羅斯很少與他的筆尖有緣。 他既超越於

時代與空間之外，遂得自閉於自己的世界，美的，善的，天然的世界以內了，他的詩，都是抒情的，間亦免不了受厭世主義的支配。他的詩格極高，且極純正。寫景的藝術，也達於極峯。而其深入人類的心中，取人生的祕密而一一宣洩之，其天才尤爲不可及。自然界的秘密，也由他的藝術裏歷歷的顯露出來。高山戴雪，光景無窮，黑夜的恐怖之氈，蓋白日於無底深淵之中；大雷雨之下，雨水滔滔，天色昏暗，忽而雨霽，夕照銜山，碧紫滿天，電光閃爍，聾啞的惡魔，似相問答；大自然之間，好像是沒有一些秘密。他有時也咏人間之歌，人類之同情淚，也如晚秋深夜的雨一樣，蕭蕭滴滴的疏疏而下。

與杜特契夫正相反對的有尼克拉沙夫 Nekrasov，他不描寫自然界，不從人的性情內部觀察，他止討論社會問題與人類的需要，止以尖利的筆鋒，攻擊批評，譏嘲人間的現象。他以雜誌的，諷刺的，及攻訐的詩見稱於世。但他雖做有主義的詩，而其藝術正自不可及。他的藝術恰好爲他這個辯論家——的手裏的危險的武器。他的詩的作品，悲哀而帶復仇之音，如詩神 Muse 之「從她怒容的眼裏，驟然滴下的急淚。」他幼時對於這個悲慘的社會，即十分動心，無價值的運命，不幸的人生，除了陶然醉眼以外，他沒有一個時候不想到。他有一首詩，言秋夜之中，薄霧四塞，鐵路列車裏邊，有父子二人旅行。小王若 Vanya 問他父親，一個將軍，鐵路是誰造的。他回說，是工程師造的。作者於此，深悲造物之無情，人類之殘忍，爲造路的工人流了許多的憐憫的同情的淚，他說許多工人在此，不過是在醒的墟墓之間而已，是時死靈集

於列車四周，窺視窗內唱他們的悲慘的歌：

「我們很喜歡的察看我們的工作。

我們冬天夏天不息的竭力於此，

我們背地也做的灣了，

只住在壞破的小屋裏，飢餓相戰，

受冷受百樣的疾苦侵傷。」

末了他們唱了一句最傷心的話：「你們還憐憫的想到我們苦人麼？或者早就忘記了麼？」咳！月明夜靜，三峽猿啼，稍有人心的人，那一個不為淚下？這種淒苦的音調，他在四十年代時，即已唱過。詩神有靈，必為之大呼曰：「咳！我現在怎樣的為憂懼所驚呀！」他的「赤鼻霜」"Red Nosed Frost"一詩，敘一農夫在林中為霜雪凍死，將死的時候，他看見霜王，與他問答。寫來更非常的可痛。他的詩，音節天然，具有一切抒情詩的長處，而專敘農人生活，則與一切抒情詩人完全不同。天地間的最悲慘的景況，最恐怖的現象，都為他創造的一手下宣洩無餘了。他從事於一篇史詩「那一個人在俄羅斯找到好的生活？"Who finds life good in Russia"的製作至十年之久（一八六六——七六年）。到一八七七年他死的時候，這篇詩還未完工。後人沒有續他的。尼克拉沙夫的詩才，於此登峯造極了！他的諷刺詩，差不

多都在雜誌上發表，也極深刻，可以不朽。 有主義的文學作品中，他的東西，算是最優美，最眞切，最懇摯的了。

愛波倫美加夫 Apollon Maikov 則繼杜特契夫而起。 樹純藝術之詩風，與尼克拉沙夫之「有主義的詩」異其趣。他家世四代，在文學藝術上，都極有聲聞。 他兄弟四人，除了一個早死的外，其餘都是蜚聲當代的。 滑李連 Valerian 以批評家名，李奧涅特 Leonard 以文學家著。 他自己則初欲繼父志，成一藝術家，繼以詩的成功，不復更事丹青。 一八四一年的時候，他出了一部詩集，即得名甚盛，當時的作風是宗希臘的阿娜克利翁 Anacreon 的，後漸變而有意大利之風，而從事於古代民歌之製作。 然他的最初的詩風，終時時流露不自覺。 他的最大的著作「兩世界」"Two worlds"（或名「兩個羅馬」"The Two Romans"）慘淡經營至三十年之久，始行告成。 這部著作是抒情的悲劇 Lyrical tragedy 中敍加薩連的 Caesarian 與基督教的羅馬的對抗，道德的墮落，及最粗的物質主義與玄之又玄的理想主義，極爲詳細，而配以許多適當的人物。 除這齣劇外，他的詩，也是極多的。 他不像屠格涅夫與托爾斯泰之畏怕「死」之侵襲。 他視死爲無足輕重，且進而當他爲一個人道的老朋友，The old friend of Humanity 帶些基督教的理想。 他說：「人生是一個夢，是一個夢的實現，也是一個大沙漠中的蜃樓，死的時候不過是上帝胸中一切這樣虛幻的夢完全忘記，完全沒有而已。」 又說：「人生不是夢，或是一個夢的實現，乃是一種神潔的光，在這個

時候，為我把宇宙照耀出來，而我也是沒有一刻死滅的，不過是一層一層的升上到新的更高的人類世界而已。」這些話很可以見他的人生觀。

福依史 Foeth（一名善辛 Shenshin）和波龍斯基 Polonsky 與美加夫同為純藝術派的詩人，而見解不同。福依史的詩品純為俄羅斯風，波龍斯基的，則多外國的——意大利與東方的——作風了。以詩的形式藝術論，福依史較波龍斯基尤為精進，如他的「夜影」"Shadows of the Night" 一詩，全篇都用實字，沒有一個動詞。而形容得活潑自然，深入人心，最容易引人美感，移人性情。波龍斯基則詩境多變，多作關於社會之詩，以思想勝。我們看福依史之詩，每為他的詩的感情，新鮮的感情所引動，好像是親在七十年代，過他的生活一樣。他有阿拿克利翁 Anacreon 之風，以將就木之年（一八八八年；他生於一八二〇年）猶咏愛情之歌，至為風趣。

波龍斯基之詩富於思想與實質。在他的詩裏，常露出一個樸實忠誠的聲吐。咏日與月 Sun and Moon 的兒歌 Child's poem 則「自然」躍而出，唱歡愉之音，狀物亦至為眞切。他又做了好些希臘及其他歷史的民歌，最著者有「喀山德拉」"Cassandra" 及「波羅米謝奧斯」"Prometheus" 復轉筆而為敍述之作「婀娜加爾地娜」"Anna Caldina" 最為有名，情文旖旎，寫景如繪，也是一部傑作。

赫爾岑少年之友與格若夫 Ogaryov 也是當時一個天才的詩家。他助赫爾岑編輯「鐘」報，他的詩

帶極濃厚的攊倫的色彩，而又爲厭世之音。 薛黎喜契夫 Plesheheev 也是一個厭世主義者，他有尼克拉沙夫的責斥的態度，又有朶思退益夫斯基的人道的精神，他除以詩著名外，又是一個很好的繙譯家。 美依 Mey 也以譯詩著。 他是阿拿克利翁謝亞克利討史 Theocritus 諸詩人的最好的繙譯家。 他摹擬舊約裏的詩極有成功。 「薛史加夫的婦人」"The Woman of Pakov" 與「伊文第四」"Ivan IV" 二作尤爲著名，在抒情詩裏占很高的位置。

當時又出兩個平民的詩人 Polts of the people。 一個尼吉丁 Nikitin 一個是球利加夫 Gurikov 他們都是出於貧賤，缺乏教育的。 球利加夫幼於尼吉丁，環境尤苦。 終生屈於農家小屋中，但他的抒情詩與民歌，則殊有永久的價值。 尼吉丁之作則爲上承加爾沙夫 Koltsov 之風者。 他的最著的著作是「古拉克」"Kulak" 所敍的是魯克契 Lukich 逼他女兒嫁一個她所不愛的人的事實。 除了這篇著作外，他的自然界的描寫才能也是很高的。 荒村孤塚，凄涼冬夜，綠林碧野，絢爛朝陽，以至鄉間一切的自然景色，莫不被他捉入詩中，使人讀之，如身臨其境，或淒慘徬徨，或心曠神怡，不能自已。 他所敍的平民生活，至今尚有興趣，尚活潑如生。 當克里米戰役起時，他做了許多愛國之詩，聲聞從此雀噪，及「吉拉克」之詩出，世人尤極熱誠歡迎之。 然不久此詩人乃永遠沉寂，不復再歌了！

六十年代的時候，有兩個詩人連翩而出，卽斯魯契夫斯基 Sluchevsky 與愛爾克丁 Apukhtin 二人

是。 但二人乃生非其時，正當物質主義潮流 Materialistic Flood 正盛之候，他們在世間乃不爲人所注意，直至後來才漸漸的有人重視。 愛蘭克丁的詩格律嚴整而甚冷淡，不如其故事小說之有趣味。 是以名較次於史魯契夫斯基。 詩人哲學家 Poet-Philosopher 史魯契夫斯基則與他不同，他是抒情詩第一流的作家，又是描寫詩 De Criptive poetry 的極偉大的能手。 他的詩的色彩濃冶活潑有生趣，正和愛蘭克丁成一反比例。 九十年代（他死於一九〇四年）的時候，他的令聞，如日方升，沒有一個俄國人不知道他的詩的，且羣奉以「現代詩王」"King of Contemporary" 的徽號，可謂極詩人之光榮了！ 但本國雖如此熱心的讚頌他，國外却少有人知道他，不似杜特契夫，福依斯尼克拉沙夫諸人之譯本傳遍各國，研究文學的人無不知之。

在諸詩人中最爲傑出的，是拿德生 Nadson，他死的時候，雖然年紀很輕，止有二十四歲，但他的作品則光芒四射，高出一切老宿。 他的詩帶厭世的悲音，富新聲而多感情，是自然的叫聲，是心泉的流瀆，也是同情，憐愛，忠實，諸情的表現，實具普遍的永久的不滅的眞價值。 他心中充滿了失望，充滿了悲思，充滿了厭惡之念，所以心絃上彈出的新聲也自悲哽不禁。 他以爲世界上弱肉强食，你爭我奪，競爭何時得休，欲得和平，惟有萬有皆摧滅時耳！ 厭世之念，强烈如斯，殷憂內含，肺勞遂侵，這個多愁多病的詩人遂不得不短命以死了！ 當他的時候，他的詩集，才出版不數年，已至十版了。

明斯奇 Minsky（他的眞名是肥林金 Vilenkin）與拿德生同時。七十年時代，詩名極盛。他是純美派的詩人，同杜特契夫一樣，也是高出於時與地的。他又以批評家著，他的批評文學，在當時，也是極有影響的。此外還有弗魯琪 Frug 是猶太人的兒子，他的學問，都由自修得來，在當年詩名也很藉藉。君士坦丁大公爵 Grand Duck of Constantin 是科學院的院長，他的抒情詩，雍容而愉快。戚騷提李夫親王 Prince Tsertelev 的詩也很有名，但他的哲學比詩名尤著。加林涅契夫克狄沙夫公爵 Count Golenistchev Kutuzov 則唱剛強描述之詩，「薄明」"Twilight" 一篇尤爲著名。這些都是較次於拿德生與明斯奇的。皮羅沙夫 Brusov 沙羅格薄 Sologub 及巴爾蒙德 Balmont 也是這個時代的詩人。美列茲加夫斯基 Merezhkovsky 的詩，尤爲優美，但他的所長乃在小說與評論，他主張由平民化的詩而復歸於普希金之模範，時人也很受其影響。阿列克賽托爾斯泰 Alexy Tostoy 的詩，也是很有價值的，但他的小說與戲劇在俄國文學上，更爲著名，所以這裏不講他。

俄國的女詩人，不能與女小詩家比美，人數既少，其詩亦不甚著名。現在畧舉其較著者。羅司托把金公爵夫人 Cuntess Bostopchin 擅長於民歌，維托夫斯基夫人 Madame Zhadovsky 善以和婉之音描寫自然界，其詩才俱非現代女詩人所可及，而現代女詩人中，則以皮克托夫夫人 Mme. Bekelov 及沙羅肥與夫夫人 Mme. Soloviov 最著，她們兩個人都是生長於莫斯哥文學及科學的家庭裏的，除這幾個人

外，其餘的女詩人都是沒有舉名的價值與必要的，所以俱略過不講。

在本文的最後，幾個以翻譯各國詩詞著稱的詩人，也不可不一述。福依史譯霍拉士"Horace"全集，美依 Mey 介紹席勒 Schiller 及他詩人之作，其完美過於自作之詩。但這兩個還是以創造的詩著名。其專以譯詩為生涯的，有格庇爾 Gerbel，美克海洛夫 M. Mikhailov 文保爾 Weinbery 諸人。格比爾所譯的有席勒，貴推 Geothe 沙爾比亞，擺倫諸名家的著作。美克海洛夫所譯的是海痕 Heine 及他作者的詩。文保爾所譯的則為沙爾比亞的悲劇，及擺倫賽萊 Schelley 吉茲哥 Gutzkow 之詩，最後則從前專於貴推，海痕之詩的繙譯。他們中除了美克海洛夫以小說「候鳥」"Birds of Passage"一書著名外，生平都是沒有別的著作的，然其灌輸外國的文學入國中，使本國的文學，取材益宏，格式益精，其功正目不可沒。（選民譯）

美國的新詩運動

劉延陵

新詩"The New Poetry"是世界的運動，並非中國所特有：中國的詩的革新不過是大江的一個支流。現在中國還有逆這個江流而上的人，我想如把這支水的來源與現狀告訴他們，且說明他現在的潮流是何種意義，這或者也能令一般逆流的人覺醒一點。不過如把世界的新詩運動作綜合的紀述，作者固然很難，而讀者也不能得深刻的印象。所以如今把我所知的幾國的新詩運動分別紀述。本篇先說美國。

新詩係對舊詩而言。西國各國的舊詩也和中國的舊詩相似，有兩個特殊之點：在形式音韻一方面有一定的規律；在內容一方面，不是說的愛情，就是講的風、雲、月、露，不然就是演述的歷史上的故事，絕不和眞實的人生有關。西洋各國的舊詩大半如此，美國也自然不是例外。美國早年的詩人本篇不能詳論，現在祗能略說直接在新詩運動以前的歷史。從一八六六年到一八八〇年之間，美國在混亂無秩序的狀態之中，政治腐敗，人民又無自覺之心。凡在一個民族的心理混沌之時，藝術家的作品都與實際生活沒有關係。美國那時候的大多數的詩人就是這樣。他們逃避他們所不能理會不能解釋的實際生活，專在幻想與文字的形式方面用功，不是描寫他們空想中的樓閣，就是唱的東方的荒誕故事，不然就是復

述的希臘的神話。當時的詩人如 Taylor, Read, Stoddard, Hayne, Aldrich 都是這樣。因爲他們專說古代詩人所已說的話，所以批評家曾稱他們爲『追從死者的詩人』Postmorten Poets 但這不過是當時大多數的詩人如此，至於將於歐、美的詩界遺深厚的影響的惠特曼 Walt Whitman 他的詩集草葉已於一八六〇年作第三次的印行。

惠特曼

惠特曼不但是美國新詩的始祖，並且可稱爲世界的新詩之開創之人；而且不但啓發世界的新詩，就是一切藝術的新的潮流也無不受他的影響。草葉集出世以後，起初銷行甚少，惠特曼本來是華盛頓內務部的一個書記，後來有一位官吏知道草葉集是他所做，並把他的職位革去。除此以外，他並爲他的詩集遭了許多不幸的事。但是他『不但親見他的詩集在一八八一年間作第七次的印行，而且在他七十三歲的一年（一八九二）並見他原來祗有十二首詩的詩集增多到四百餘首。』從此歐、美兩洲的人歡迎他的愈過愈多。他被尊爲預言家，先驅者，熱烈的人道主義者，而稱他爲徹底解放者之人尤多。他何以被人這樣尊重呢？我們何以稱他爲新詩的始祖的呢？第一、是因爲他首先打破詩之形式上與音韻上的一切格律而以單純的白話作詩，所以他是詩體的解放者，爲『新詩』的形式之開創之人。但是『新詩』與『舊詩』的異點並不如尋常人所思僅僅在形式方面，『新詩』和『舊詩』的區別尤在於精神上的

區別。而現在『新詩』的精神中之較重要的幾點實在可算是由惠特曼喚起。他所喚起的新精神有二：

第一是關於詩的取材的方面。所謂『舊詩』都是取材於神奇的、驚人的、非常的事實，至於日常的庸人、庸物、庸言、庸行、他們都認爲瑣碎而不合於做詩。惠特曼則首先認識人生與宇宙，他以爲偉大的東西就是尋常的東西，尋常的東西就是偉大的東西。他說他自己是最原始的、最普通的、東西之一部。

『那個最普通、最廉賤、最相近、最易遇到的就是我。』

他歌吟『我』時實在不是歌吟他自己，乃是以『我』代表尋常的人而歌吟『神聖的常人』。他以常人爲神聖，就是打破舊詩『非神奇的、驚人的、異常的、事實不能作詩』的信條之第一步。在『我自己的歌』中他又說道：

「我相信一片的草葉不小於繁星每日所做的工作，
而螞蟻也是同樣的完善，還有一粒的砂和鷦鷯的卵也是如此，
雨蛙乃是最高等的物件，
攀墻附壁的黑莓可以點綴天上的客廳，
我手上最小的骨節勝過一切的機械，
垂頭咀嚼的母牛勝過一切的銅像，

老鼠是一種奇蹟，能教不信宗教的人對於他也躊躇而不敢有言。』

這都是說尋常的東西乃是偉大的東西，也就是說詩之內容不必都取材於非常的東西與事實了。

惠特曼所以革新詩的精神又不但如此而已。 上文說美國舊日的詩人都忽略實際的生活而喜效法以前的詩人，取材於希臘羅馬的神話、故事。 惠特曼知道這不是詩人的天職，詩人的天職不在於歌吟已往的死的故事而在於歌吟，現在的活的人生。 疏解之歌中的話最足以代表惠氏的這個信條了。 惠氏在這首詩裏說道

『來呀，詩神，你從希臘與意安尼亞遷徙而來呀！

不要再歌吟那古史中屈六一與亞琪兒的怨和愛，尼亞與阿溺塞的漂泊罷。

塗抹去這些一再償還了的賬目罷。

在你所居的帕那雪斯山的石上，貼上『遷徙』與『招租』的條子罷。

因為你須曉得現在有一個較好的、較新鮮的、較繁忙的區域，一個較廣闊的、未經試驗過的地方，正在等着你呢。』

他又有許多詩是頌讚德莫克拉西的，所以人嘗稱他做德莫克拉西的詩人，本篇以限於篇幅不復能引證了。 總之，他頌讚尋常的東西與反對詩之專門詠古是教詩與人生接近，他的稱頌民治也是教詩與

人生接近。所以論到形式一面他是打破詩之桎梏的人，論到精神一面他是滅熄舊的精神燃起新的精神的人。所以人稱他為新詩的始祖不能算為無因。

過渡時期

自從惠特曼用大刀闊斧攻擊撟揉造作的舊式文藝而後，美國西部遂有少數作家襲其遺風而起，如馬克杜音 Mark Twain 勃來哈特 Bret Harte 與約翰海 John Hay 就是其中最著名的幾個。他們用美國西部的土語作詩與小說，以表現西部人民的生活，他們的作品之形式與實質都與舊時的文藝不同。

這也可算是把惠特曼的精神綿延而下了。但是他們的努力終竟不能產生偉大的效果。他們突發的勇氣不久衰息，大多數的作家依然是著重形式，忽略精神，所歌詠的依然是作者自身的遭遇與古代所傳說的故事，與現實的人生沒有一點關係。這又是從新生時期而進於復古了。復古時期從一八九〇年起，直到一九一二年，經過二十二年之久。Boyuton 說，『在一八九〇年左右，誦讀詩歌的人祇覺得前半世紀的領袖詩人之離世而去，』而不見新生詩人之來。Untermeyer 說，復古『時期的詩歌有一種衰頹退縮之氣；他是死的，因為他與現實的世界斷了關係，因為他祇求做一種倣效的裝飾品而不求表現人生，』

但這不過是說的當時大多數的作家，其中也自有三四個傑出的詩人可算是上承惠特曼的遺風，下啓一九一三年以後的狂飆。最著名的兩位乃是莫帶 Moody 與馬鏗 Edwin Markham。

莫帶生於一八六九，死於一九一〇。他的詩歌有搖曳的風韻，而取材又切合於當時的人生。有囁嚅時代的小歌是責美國不當把戰勝看做獲利的機會的；有被侵掠者一詩是讚頌美國詩人而兼外交家海氏（就是上文所說的約翰海），於庚子一年設法使歐洲各國未能瓜分中國的；有哀在菲列賓戰死的一個兵士一詩是攻擊美國專事侵掠的政治家的。他在別一首詩裏，又曾說道：

『我們祖先的製定法律就是爲的這個麼？

這個就所以報酬他們的努力與戰鬬的麼？

……………………

你們做領袖的當心呀！

愚拙我們還能恕宥，卑鄙我們就要攻擊了。』

馬鑿生於一八五二年，現尚未死。他所做的詩雖多，而以帶鋤之人 The Man with The Hoe 一詩震動世界。從前法國有名的畫家密埃 Millet 嘗作帶鋤之人一畫，其中畫一個夫扶鋤垂頭而立，把農夫窮苦勞頓的情形一一寫出。馬鑿見了這畫，遂做帶鋤之人一詩，替困苦無可告訴的農夫呼冤，也就是替世上一切困苦無可告訴的勞工與貧民呼冤。所以有人說他這首詩是『以後一千年之中的戰鬬之聲』；有人說『還是空中的煩悶與不平之聲結晶而成。』

但是雖有莫帶與馬鏗倡導而繼起的人却寥寥無幾。一下兩下的鐘聲是終究不能破除深夜的沉寂的。所以從一八九〇年到一九一二年之間我們祇能稱爲沉寂的時期。

一九一三年的新潮

『忽然間新詩以異常的猛力與種種的式樣澎湃而來。莫帶與馬鏗是直接在他前面的先驅之人；惠特曼是他的神父。』本來在這時以前文藝的天上已經有閃閃的電光與隆隆的雷聲；到了一九一二年十月詩人兼批評家密斯孟羅 Miss Mouroe 創設詩的雜誌 Poetry: A Magazine of Verse 於是一九一三年間遂有潑天大雨傾盆而來。詩的雜誌的目的乃所以將以前未成名的詩人的作品介紹於世；他對於詩界的各宗、各派、與各種運動，都公正不偏。『所以英美兩國的著名詩人幾無一不是詩的雜誌的投稿之人。而詩的雜誌編輯之處，即芝家閣愷斯街中的一間小屋，已經有了神祕浪漫的氣息。』因爲有他提倡從一九一三到一九一五三年之中，遂有種種式式的新鮮的詩的作品出世，最著名的如德林舍的將軍普司之升天，亞盃罕的新世紀之歌，幻像派詩選，羅威爾的刀口與鶯粟花的種子都是。『到了一九一七年中，『新詩』成爲美國第一種的民衆藝術。以前未讀過詩的人現在也轉身來讀詩。他們覺得要有詩的享樂，並不必有一本奇字與古史的字彙放在肘邊，也不必熟悉拉丁與希臘的神仙故事。人生就是他們的字典，更不必以古代的文學做字典了。新詩用人們自己的言語對人們說話，而他所說的又都是

人們以前所難得聽見的話，所以新詩不但較舊詩為近於人們的地土，也較舊詩為近於人們的靈魂。』

一九一三年以後的新詩人與新詩作品

印度的大詩人泰哥爾我們現在是聽見慣了。但是在一九一三年密斯孟羅的詩的雜誌未曾出版之前，西方的人却未有機會見過他的作品，有了詩的雜誌而後他的散文詩才有發表的地方。所以為西方發見泰哥爾的就是密司孟羅。其餘由他引出來的西方新詩人還多。現在祗能說個大概了。

匙河詩選 Spoon River Anthology 是新詩發生以後最有名的詩集之一。他的作者馬斯道斯 E. L. Masters 用西方中部的土語敎一個村莊之中二百幾十個死者說話，其中有林肯的夫人，有受賄造謠的報館記者，有魚肉鄉民的富豪各各申述已往的事實與自家的心思。表面所寫的事體雖是美國西部所特有，實則所寫的乃是普遍的人性。所以『這一本令人驚異的冊子乃是全人類社會的橫截面』他於一九一五年出版以後，五個月之中，重印到十七版，新世界的人民的讀詩從來不曾有過這樣懇切。

匙何詩選出版的一年，又看見弗祿斯特 Frost 的波斯頓之北 North of Boston 出世。弗氏本是一個田間詩人，先不得志，乃搬到英國求生。他在英國印行波斯頓之北，大受英國人的歡迎，後來美國人也把這本詩重印，所以他回國時乃於一夜之間變成名人。這本書的書名之下，弗氏自加了『人民之書』四字，裏面的詩全是寫的波斯頓之北的農民生活，裏面『石的牆，空的草屋，綠的山，青的蘋果樹，與荒棄了

的柴堆，都顯明的現在目前。』 無中寫農人的思想、說話更是真切活躍，我們讀詩的時候就如聽見紙上說話，高低、抑揚、輕重、緩急，都一一響到讀者的耳鼓。『這是用現代語做適切於人生的詩最好的成績了。』

取材於農民生活的詩人既有馬斯道斯與弗祿斯特，取材於農民生活以及工人生活的，遂有加爾聖得堡 Carl Sandburg 他有芝家閣詩 Chicago Poems 春穀者 Cornhuckers 煤烟與鋼 Smoke and Steel 三部，在其中間『發電機的聲音，春穀的聲音與工人們的笑聲，談話聲，機器的轟轟之聲，都混和着響。』 他的詩集初出版時，批評家與大學教授都責備聖得堡不能辨別詩與散文，和宜於做詩的材料與宜於做散文的材料；但是有一回這一種批評，他的詩集的銷路增多一回，如今也不見人發這種批評了。

但是美國現代的詩人更沒有比林德舍 Lindsay 再著名的了。 密斯孟羅替他的康果與其他詩集作序之時，說詩的雜誌出版之後，所發見的詩人，屬於東方的是泰哥爾，屬於西方的就是林德舍。 他步行周遊美國東部，到處把詩唱給人聽以換食宿，所以有『游行詩人』『乞丐詩人』的稱呼。 他有三種使命。第一、他主張凡詩能唱，詩與音樂的合一。 第二、他也是平民詩人，善於歌吟平民的哀怨，尤其表同情於美國的黑種之人。 而他的最大的使命則在於提倡美化，他以為『一切村市都應成為美之中心，鄉村之人都應為藝術家。』 他步行各處所唱的詩，都是宣傳的這個使命，他超越於美國現代其餘的詩人也是因為有這個使命。

其餘的新詩人本篇不能多說，惟有所謂幻象派詩人乃是助成美國詩界新潮的一個大浪，應當申說幾句。 埃若潘 Erza Pound 首先把這些革命家聚成一羣；他於一九一四年印了一本幻象派詩選，後來女詩人勞威爾 A. Lowell 加入此派，又於一九一五，一九一六，一九一七，三年續出詩選三本，於是從舊詩之前轉身到新詩面前的人更多，而新詩的潮流更洶湧不可遏了。 但是何謂幻象派呢？ 他們的信條有六；而幻象派的名稱就是從第四個信條生出。 這六個信條是：

一、用尋常說話中的字句，不用死的，僻的、古文中的字句。

二、求創造新的韻律以表新的情感，不死守規定的韻律。

三、選擇題目有絕對的自由。

四、求表現出一個幻象，不作抽象的話。 （詳見胡適之先生論新詩。）

五、求作明切了當的詩，不作模糊不明的詩。

六、相信詩的意思應當集中，不同散文裏的意思可作鬆散的排列。

結論

上文是美國的新詩運動的略史，也可算是美國近代詩的略史。 但是新詩的特點是什麼，新詩與舊詩有什麼分別呢？ 我們從上面論述當代詩人與詩的作品一節，即可知道新詩有兩個特點：形式方面是

用現代語，用日常所用之語，而不限於用所謂『詩的用語』Poetic Diction 且不死守規定的韻律；內容方面是選擇題目有絕對的自由，寧可切近人生，而不專限於歌吟花、鳥、山、川、風、雲、月、露。

關於第一點，新詩人 Untermeyer 曾說，『現代的詩人已舍去呆板的成語而用日常說話所用的字句了。現在足爲表率的詩人總不用呆板的縮寫之字如 'Twist, 'Mongst, ope' 了；延長篇幅的字如 adown, did go, doth smile 了…………古文如 peradvetunre forsooth, Mayhap 也已不見了。』

編輯詩的雜誌的密斯孟羅在他所編的新詩集的序文中也引愛爾蘭詩人夏芝的話說，『舊詩中一切不自然的語句我們都厭倦了。我們不但要除去裝飾堆砌的辭句，並要除去所謂「詩的用詞」。我們要除去一切摘揉造作的東西，要敎詩的文字即如說話，且簡單如最簡單的散文，而成爲心的呼聲。』

這是說的用語，論到韻律，密斯孟羅也說，現代的詩人是要敎詩不成爲『規則與公式的結晶，而成爲精神的產物，不死守規定的韻律，而創活的、有機的、韻律。』

論到詩的內容，他也說道『新詩所求的乃是生活之具體的，切近的，實現，古文中一切的理論、和抽象的話句，和與人生相隔遼遠的思想，他都棄而不顧了。』

把形式與內容方面的兩個特點總括言之，一則可說新詩的精神乃是自由的精神，因爲形式方面的不死守規定的韻律是尊尙自由，內容方面的取題不加限制也是尊尙自由，再則新詩的精神可說是求

適合於現代求適合於現實的精神因爲形式方面的用現代語用日常所用之語是求合於現代，內容方面的求切近人生也是求合於現代咧。『凡是偉大的詩歌都是用現代說話中所用的文字做的，至於他的內容，縱然是述的荒誕的故事，也總和現代的思想與現代的想像生活精神生活有直接的關係。而現代較爲急進的詩人所希望的就是想恢復這一種關係。他們既有這一種努力，所以不但捨棄了舊詩中裝飾堆砌的字句，並且也捨棄了歷史與故事的題目，從來第二等的詩人所看做寶藏的東西了』。（選詩）

維新後之日本小說界述概

鳴田

一　明治十八年以前

(I)明治初年底舊小說

論日本新文壇底曙光，坪內逍遙底小說神髓，算是一個曉鐘。這書是明治十八年出版(1885)新文學勃興，是受這書底影響，在日本文學界劃一新紀元。小說神髓出世以前，也有幾部新的小說翻譯小說出世，不過都是踏襲從前舊套，以眞藝術的意識來做的，一個也沒有。我們要明白脈絡，明治十八年以前，也要說一下。

最先，把周作人敎授底話，抄一節做個引子：

『日本最早的小說，是一種物語類，起於平安時代，去今約一千年，其中紫式部做的源氏物語五十二帖最有名。鎌倉(十二世紀)室町兩時代，是所謂武士時代。這類小說變成軍紀，多講戰事。到了江戶時代(十七世紀至十九世紀中)平民文學漸漸興盛，小說又大發達起來。今祇把他們類舉出來，分作下列八類：——

一　假字草子　一種志怪之類

二　浮世草子　一種社會小說，井原西鶴最有名

三　實錄物　歷史演義

四　洒落本　又稱蒟蒻本多記游廓情事

五　讀本　又稱教訓讀本

六　滑稽本

七　人情本

八　草雙紙　有赤本黑本青本黃表紙諸稱，又或合訂稱名卷物

這八種都是通俗小說，流行於中等以下社會。其中雖間有佳作，當得起文學的名稱底東西，大多數都是迎合下層社會心理而作，所以千篇一律，少有特色。』

這一段敍述明治以前底小說，很簡潔明瞭。只要曉得這樣的大致，也就彀了，上面已說過，我們不是研究日本舊小說。

到了明治初元，所謂小說，仍未改江戶時代舊態，祇專投低級讀者嗜好。有個假名垣魯文，在明治四五年，很出名。他著有西洋道中膝栗毛，安愚樂鍋，胡瓜圖解等，魯文本出身寒微，毫沒有學識，所作極通俗，內容多係諷刺，仍不出滑稽本洒落本底範圍。魯文而外，有松村春輔，鶴亭秀賀，笠亭仙果一班人，或模仿

從前底實錄物或踏襲從前底草雙紙。當時讀者對於小說，抱着傳統的僻見，原很輕視。即作者自身也自稱戲作者，不敢以文學者自居。

（2）翻譯小說政治小說

明治十年（1877），日本內部統一略略就緒，新氣運正盛。國民思想，單注在政治方面。板垣退助等以自由民權說相呼召，組織自由黨。他底機關新聞和雜誌，翻譯西洋小說，大體都是寓着自由民權底意義，有很多是很矯激的。鬼啾啾，夢戀戀，自由之凱歌，西洋血潮之荒波，僅看題目就可明白內容。這種當然無文學上價值可言。當時翻譯西洋小說，一時流行。民間政論家都耽讀英國政治小說或歷史小說，遂相率復事翻譯。織田一郎譯底花柳春話，關直彥譯底春鶯囀，藤田鶴鳴譯底繫思談，牛山鶴堂譯底梅蕾餘薰，尾崎學堂譯底經世偉勳，服部戍一譯底二十世紀，這一種差不多都是英國 Lytton 和 Disraeli 底著作。就中 Disraeli 尤爲他們崇拜底偶像，一方面要做經國大政治家，一方面要做文學家，把文學看做政治作用底一個方便法門，毫沒有藝術的意識，自然生出異樣的色彩。

有了這許多翻譯小說，發生影響到著作方面，就是政治小說。這種政治小說，仍是出於民間政論家底手筆。重要作品有矢野龍溪底經國美談，柴東海散士底佳人之奇遇，末廣鐵腸底雪中梅，花中鶯，須藤南翠底新粧之佳人等。這一類小說出世，是在明治十五年（1882）稍後。其內容是在才子佳人身上，加

上色彩。所謂以才色絕世的佳人，配以慷慨悲歌之士，附以種種政治上意見。其描寫底粗笨，殆不足言。

今略舉佳人之奇遇底內容。

佳人之奇遇是明治十八年出版，敍一個愛爾蘭佳人幽蘭女士配一個東海游子，世界各亡國底志士，都聚在他們周圍。生離死別底事情不知多少。文中又插入一些舊詩。這種粗大的趣味，正合維新後一班人底胃口。

其餘幾種，大同小異，離不了男女和政治兩重關係。當時一方面雖是政治小說流行，一方面新曙光却在東方發白。坪內逍遙著一本小說神髓，同佳人之奇遇，同年出世，算是新文學底報曉雞聲。

二　明治十八年到中日戰爭

（I）初期底小說

明治十八年，坪內逍遙底小說神髓出版，這本書以前，有多少準備的氣運已經萌芽。上稱底各種翻譯小說在隱微間也是促成文學革新底動因。還有外山山山，矢田部尙今，井上巽軒等底新體詩鈔。中江兆民，菊池大麓等譯底美學和修辭學。也可說是這書底背景。不過綜合起來意識的起改革運動，到小說神髓出世，才是雄雞一鳴。

小說神髓是教人以小說底原理和創作底法則就是一種小說論。分上下兩卷，上卷從小說底根本性質說起，述及其起源和變遷底大體。次論小說底眼目專在描寫人情，排斥從前底勸善懲惡主義。更次說小說底種類和小說底裨益。下卷論小說底法則，對於從前日本小說，加以解剖和批評，示作家以標準法則。就文體底得失，脚色主人公底設置，以及敍事底手法，穿細入微，旁徵博引，說破無遺。這本書底主旨在打破從前勸善懲惡主義，實用主義，目的主義，方便主義一切宿弊，提倡眞的模寫主義，就是寫實主義。著者說：

『小說底主腦是人情。世態風俗次之。穿人情之奧，把心中內幕周密精到的描出，是小說家底任務。和漢有名小說家，徒致力於脚色，僅描寫人情底皮相即已足，不是一件可恨事情嗎？小說家當如心理學者，以學理爲本作出人物。苟以一己底意匠，悖戾人情，或違反心理學底學理，作出人物，其人物既非人間的，爲一己想像底人物，其脚色雖巧，其局面雖奇，不可叫做小說。小說底作者，要注意於心理，雖是我假作底人物，一度現在文字中，亦當視之如世界底生人。若描寫其感情，不當以一己底意匠，造出種種情念。只其傍觀態度，如實模寫方可。

『模寫小說人生底種種相，都收在裏面。所以諷刺訓誡之法具備，暗中有教化人底力量，無須別求勸懲主旨底小說』

逍遙主張寫實，主張心理描寫，主張用沒主觀的客觀的態度。舊小說底弊病，統統道破。從此明治文壇，劃然入自覺之期。其偉勳實不可沒。

逍遙既著小說神髓，同時本他自己底主張，做了一本小說，叫做當世書生氣質。這本小說，和從前底小說，大異其趣。材料和人物，都是取材於實際社會，不是架空着想。內容是描寫當時學生生活，內中人物一一都有 Model。在當時自然是破天荒底著作。不過嚴密說起來，作者仍未脫盡時代底影響。有很多離開描寫，近於說明。人物性格，也近於曖昧，沒有潑剌底生氣。本為排斥舊小說而作的，然而舊小說底臭味，仍未洗盡，只能說是受一種惰力底支配罷。

把小說神髓底主張，完全體現，長谷川二葉亭底浮雲，實在書生氣質之上。

二葉亭精通俄國文學，愛讀都介涅夫 (Turgeniev) 龔察羅夫 (Goncharoff) 等著作。浮雲雖受小說神髓底感動，恐怕也是把龔察羅夫底著作當藍本來做的。原來小說神髓底作者坪內氏，是受英國文學底影響。小說神髓，就是一本 What is novel? 二葉亭底背景，却又有俄國文學。得着這種外國底暗示，所以浮雲是很有特色。在初期幼稚的文壇，可說是奇蹟。

浮雲第一篇出世，是明治二十年 (1887)，是借用坪內逍遙底名字。到明治二十五六年，第三篇出世，才用自己名字。這書還有一種特色，就是創言文一致底體裁，不用舊式文體，在日本文學史上也是一件

大功。不過當時只少數有識者認出這部著作底價值。其餘底人，祇覺得不可思議，毫沒有領略到著者底精神，所以反響也不很大。二葉亭志別有所在。以後他在文學上底境地，沒有十分開拓。過了二十多年纔再作了其面影和平凡兩部，也是名著。

（2） 民友社底外國文學

明治二十年(1887)前後，文學革新底氣運既動，德富蘇峯首先活動，主持國民之友，稱雜誌界之霸王。他們鼓吹歐化主義，新青年們，靡然傾向。竹越三叉，山路愛山，宮崎湖處子，矢崎嵯峨之家等俊髦都是社員。二葉亭四迷，坪內逍遙一班人是社外客員。當時有名底創作，差不多都登在國民之友上面。當時別有一派，主張國粹保存主義，又有所謂國文學復興派，有三宅雪嶺落合直文一班人。民友社是歐化主義，和國粹派對抗。所以有新趨向底人，都合民友社生出關係。

民友社繙譯文學方面，也很有可觀。森田思軒翻譯法人囂俄(Hugo)底小說，有名的有瞽使者哀史等。從前繙譯，是政論家底餘業，到森田氏始以專門文學者底態度來譯。森田氏通漢學，譯書用漢文直譯體，自然誤譯粗譯底地方不少。然較之從前，算大進步。歐洲大陸文學，從此出現日本文壇。長谷川二葉亭翻譯俄文學，高過森田氏。明治二十一年(1888)他譯都介涅夫獵人日記裏面底一章，登國民之友上。譯法和文體都打破舊套。後來日本自然主義勃興，這篇實在是導線。和他底創作浮雲，在明

治文學史上占很重要底位置。還有德富蘇峯之弟德富盧花從英文譯出底俄文學梗概，也有很大底影響。

（3）硯友社底寫實主義

與民友社相對立，有硯友社。這一派在明治二十幾年占文壇中堅勢力比一切都大。硯友社是尾崎紅葉山田美妙幾個發起的。後來加入川上眉山嚴谷小波等。先本是一種名士底文會。到明治二十一年發刊雜誌我樂多文庫（我樂多是破舊器具底意思）。發表著作。

這一派勃興底原因也是受小說神髓底刺戟底一種新運動，不過他以為寫實主義（Realism）不必求之西洋，只求之於本國井原西鶴。（江戶時代小說家）他們標出「西鶴復興」幾個字。所以他們對於民友社底西洋傾向，英國文學，俄國文學等抱不滿意。然而和三宅雪嶺等政教社（國文學復興派）更毛色不同。他們奉寫實主義，不重在眞，反重在美。文章都很優美，描寫不甚切實。

硯友社底初期，就是尾崎紅葉和山田美妙兩個最活動。

美妙在明治二十一年（1888）做了一篇武藏野，和向來翻譯物異趣，而描寫底風味，又近西洋小說。所以讀書界大驚，稱他日本底沙翁。二十二年（1889）又做一篇胡蝶，和紅葉底色懺悔並稱。美妙雖和紅葉共創硯友社，未幾時他就和紅葉分手，創辦雜誌都之花。美妙底文體，言文一致，却和二葉亭同是功

臣。

紅葉是一代才子，在當時小說界，是最負聲望的。明治二十二年(1889)，他底色懺悔出世。雖是佳作，尚未脫舊型。二十三年(1890)有伽羅枕，漸近寫實。二十四年(1891)有二人女房。以後又有三人妻，心之闇，都是他前期底作品。大概仍是以文章勝，不是眞的寫實主義。不過人物和結構，都歸於平淡，脫却誇張，對於後來純客觀文學，他底寄與也就不少。

紅葉而外，硯友社底初期作品，有巖谷小波底妹背貝，川上眉山底墨染櫻，大橋乙羽底露小袖，廣津柳浪底殘菊，石橋思案底乙女心。就中不波氏以輕妙的筆致，描寫少年少女，後來他專屬於此。柳浪和硯友社同人，稍稍異趣，後面有詳說底機會。

(4) 理想派幸田露伴

紅葉底全盛期，與他並肩的，有個幸田露伴。要是說硯友社是近於寫實派，則露伴是主觀的理想派。不過露伴底主觀，並不是有一貫的人生觀，祇用著作者自身底個性和性癖，作主觀底立脚點。他好以脫俗的男性做主題。他底處女作是露團團，(明治二十二年(1889)他得着了原稿料，即任意出遊，又做風流佛，對髑髏等篇。紅葉做伽羅枕底時候，他做鬚男一篇，與紅葉爭勝。差不多和紅葉中分天下。未幾他忽有所悟，擲筆隱居荒山，在山中又做一篇一口劍。聽說他居山底時候，有時竟斷食至一週間，閉

月半論。後來又做了一篇五重塔，也是很有名的。大約他底作品，多半是空想和誇張，沒有從實際生活觀察得來。只能說是理想派底代表。

(5) 批評家森鷗外和坪內逍遙

森鷗外是德國留學生，明治二十三年(1890)他從德國回來，在文壇活躍。原來西洋文學底翻譯，從明治初年起，頂先政論家底翻譯，固不足取。即森田思軒輩底翻譯，也是失敗。當時翻譯和紹介者學力都不充分，並不能取精擷華。(二葉亭底俄文學翻譯當別論)到森鷗外，他纔把歐洲大陸文學作精確的紹介，又紹介哈德曼底審美學，使一班青年得着不少門徑。

森鷗外是翻譯家，同時也是創作家，批評家。舞姬一篇，是他得意之作。紅葉露伴一班人都算是藝術的藝術派。舞姬是描寫人生，別拓一境地，有人生的藝術派底臭味。(以前二葉亭紹介俄文學，本也算人生的藝術派，不過不久被硯友社派壓倒)。

柵草紙是鷗外主持底雜誌。用快刀斬亂麻底筆法，向一班文人下銳利的評論。當時坪內逍遙主持早稻田文學，也是一個批評雜誌。關於沒理想論，逍遙遂與鷗外開論戰。鷗外批評小說神髓，向逍遙方面，突進不已。當時作家是紅葉露伴兩個，批評家就推逍遙鷗外兩個。鷗外略傾於露伴，逍遙略傾於紅葉。

(6) 撥鬢小說和偵探小說

明治二十年起，到二十七八年文壇底主潮，雖是紅葉露伴，然支流仍是很多。大別之，有下列數種：

舊派小說……饗庭篁村

諷刺小說……齋藤綠雨

政治小說……原抱一庵

歷史小說……村井弦齋

撥鬢小說……村上浪六

偵探小說……黑岩淚香

就中村上浪六底撥鬢小說，成一時流行品。內容多遊俠兒底行爲，在文學價值上，毫不足道。但結構新奇，波瀾重疊，足以惹動人心。

與撥鬢小說相呼應的，有黑岩淚香底偵探小說。大半譯自英法，不過投時所好，不能說有重大的意味。

明治二十二三年，是明治文學第一期黃金時代。到二十四五年，勢頗不振。直到中日戰爭前，更加沉滯，徒任偵探小說撥鬢小說跋扈。評論界也想法撲滅，到底沒有奏效。

在這萬流爭鳴中間，又有文學界一派崛起。明治二十六年(1893)北村透谷發起文學界雜誌。同

人有上田敏，島崎藤村，戶川秋骨，馬場孤蝶等。他們都是西洋文學愛讀者。對民友社底文學和硯友社底非歐洲文學須常憤慨，起來組織一個團體。他們那個時候底主張和歐洲傳奇派（Romanticism）有點相近。破懷因襲，尊重個性。透谷是極端熱情家，有一篇宿魂鏡出世底時候，世人都認不出他底價值，後來才曉得。透谷與紅葉自然不同，一個是客觀的，一個是主觀的。與露伴也不同，露伴是主意的，透谷是主情的。到透谷頭上，始痛切感着文學和人生底關聯。然文壇一般，尚在沈滯時代，所以透谷至於發狂自殺。

在這一期我們可以舉出五個大家，就是坪內逍遙，長谷二葉亭，尾崎紅葉，幸田露伴，森鷗外。逍遙，二葉亭算是日本新文學底亞當夏娃。紅葉露伴二人，雖派別不同。然一洗從來戲作底態度，把小說移在眞正藝術上面，同是一樣有功。鷗外稍後於逍遙，指導文壇底路徑，功也不下逍遙。最後北村透谷底主情派，給日本底刺戟也不少。

三　中日戰爭後到明治三十八年

（1）　硯友社底觀念小說

中日戰爭結果，日本得意外的飛躍和發展。文壇也就起顯著的變化。明治二十八九年（1895—96），新人物漸漸躍登戰後底文壇。

以明治二十二三年爲第一黃金時代，則明治二十八九年是第二黃金時代。新作家有泉鏡花樋口一葉後藤宙外等，批評家有高山樗牛大町桂月島村抱月岡田嶺雲內田魯庵等如雨後之筍，一破文壇岑寂。文藝雜誌有文藝俱樂部帝國文學新小說等出世。

硯友社人物，在這個時候發起一種觀念小說。觀念小說，是對從前空想的外形的寫實主義抱不滿，進而要求作品中要有深刻的意味，哲學的思想。就是要含有某種觀念，或概念，換句話說，是表示作者對於這件事底觀念。著名的是泉鏡花川上眉山廣津柳浪幾個人。

泉鏡花是硯友社第二期人物，他底夜行巡査和外科室（明治二十八年1895）是觀念小說底先驅。從前硯友社所着目的豔麗或瀟洒，一切文章美，鏡花都離開了，變成一種表現思想底態度。形式是很進步，不過材料仍極粗笨。原來觀念小說，本是承各種流行小說之後而起底一種，是應社會底要求。然作者過於穿鑿，反把價值減少。鏡花以後底作品，漸帶神祕幽玄底作風。

川上眉山初期底作品，本以淸新豔麗著名。到明治二十八年作表裏，描寫社會冷酷無情，作者自身底社會觀，托言於篇中主人公。遂成觀念小說底代表作。描寫和結構，不十分自然，觀念小說短處在一方面，都露出來了。眉山後有懷中日記，仍是淸新豔麗的作風，很有名。

廣津柳浪底作品，稱爲「深刻小說」，其實只是觀念小說底一變態。描寫社會上矛盾衝突種種悲劇。

柳浪以黑蜥蜴一躍爲文壇之雄。取材極奇矯，描寫專求深刻。黑蜥蜴之外有變目傳，龜樣，今戶心中，河內屋等。柳浪底小說，雖然深刻，究未達核心，不過以實感動讀者。變目傳，龜樣底黑暗描寫，今戶心中河內屋底變態戀愛，自然很動人，但缺乏藝術感。柳浪以後由深刻小說入心理小說底領域。

還有個江見水蔭，是硯友社老同人。和以上諸作家稍異其趣。富詩味，以短篇見長。紅葉的感化，他毫沒有受着。惜乎專熱中於新奇，遂近誇張。明治二十八年，他底水車集出世，足表現他底特長。

(2) 女作家樋口一葉

樋口一葉是硯友社底一個女作家。她底作品，可分前後兩期。前期底作品，受着紅葉底影響。最初底闇櫻以及曉月夜等篇，由作者薄倖的境遇，所生出底感傷，特別動人，算是現身說法。他看周圍底事物，比別人明瞭得多。寫女性尤有特長。到了做濁江底時候(明治二十八年)入了後期，感傷底氣分漸滅。爭長出世，稱爲天衣無縫底作品。自然之趣到處流露。從前底小主觀完全脫却。「人生」二個字確確實實映入她底眼底。表面雖和自然主義沒有關聯，然暗合自然主義底地方很多。爭長描寫境遇底變遷，極爲巧妙。不強附解決，任着自然的趨勢。其背景則人生不如意，悲慘底氣分躍動。不但只是一時期底傑作，在日本文壇，實放一特異的光彩。一葉僅二十五歲死了，未得盡其文才。當時硯友社觀念小說橫行，一葉像慧星一現，有識者皆驚異不置。

在中日戰爭以前，硯友社占文壇中心，新作家差不多是硯友社同人。到了明治二十九年三十年(1896—97)硯友社以外却出了很多新作家。新著月刊是明治三十年發刊底一種雜誌，和坪內逍遙底早稻田文學相呼應。主要執筆人物是後藤宙外，水谷不倒，島村抱月，小杉天外等。後藤宙外底小說，心理描寫極細密，尤長於寫田園風景。可謂之田園文學。島村抱月底作品布置整齊，獨具特色，不過他底主要事業在批評方面。小杉天外本出於齋藤綠雨之門，初期以諷刺見長，後來專倡導寫實主義。

(3) 社會小說和家庭小說

明治三十年(1897)後，硯友社派底觀念小說，漸已下火。廣津柳浪由深刻小說進為心理小說，頗受一時歡迎，在明治三十二三年，他幾成創作界盟主，硯友社到他頭上，算是現出很大變化。以後起底新主義，他在當中算是一個樞紐。

當時一方面高山樗山以犀利的筆墨，盛倡時代精神論，向文壇底獅子吼，影響很不小。內田魯庵也是批評壇底健將。他原先翻譯俄國文學，到此時他痛罵當時小說家，由翻譯轉而執筆創作，以冷靜的態度描寫社會種種相，就是所謂社會小說。年終二十八日最有名，一時文壇，頗受影響。但一班人對於社會問題，興會尚淺，所以不久就衰退。僅木下尚江底作品，尚留着痕迹。

乘着文壇底不振，社會小說既不能給人以滿足，又有一種家庭小說興起，德富蘆花底不如歸(明治

三十二年）出世，大受歡迎，在文壇幾無其比，因爲取材極通俗，且富有實感。原來家庭文學只是一種通俗文學，在藝術上價值却不高。菊池幽芳，也是家庭小說家，有乳姊妹等作。硯友社底柳川春葉以瀟洒的筆致，寫人生推移。後受這派影響，專注在家庭方面，也算是家庭小說家。

說到這個地方，我們要補述老大家露伴和紅葉兩個。露伴在明治三十年前後，和森鷗外齋藤綠雨幾個結合，把雜誌柵草紙改成目醒草。露伴很努力創作，想與當時新起底作家對抗。不過時代既換，不復有盛時面目。

紅葉在中日戰爭後，新作家勃興底時候，他沒有獨創的作品。不過改削門下底著作，及一些西洋底翻案品，很受批評家攻擊。到明治二十九年，他憤然起來，成名著多情多恨。這篇小說能夠表現平淡的趣味，着筆在日用平常底境地，比之從前底絢爛已不同，在他集中算唯一之作。

他在多情多恨以後，着筆做金色夜叉，經過五年尚未完結。到明治三十六年(1903)他就死了。紅葉一生，在日本文壇，自然是一座大星。他雖奉寫實主義，和露伴對抗，但他底精力，仍注在文章優美上頭，所以仍是空想的外形的觀察很不透徹。

（4）　寫實主義

上面說過了，在明治三十二三年，創作壇底盟主，差不多是廣津柳浪底心理小說，一方面又有社會小

說家庭小說底興起。到了明治三十三年以後，小杉天外提倡寫實主義。他是私淑曹拉(Zola)的所主張底寫實主義比甚麼人都進一步；不復是從前人情化的寫實主義，只重平面的描寫，避去判斷的意味。三十五年(1902)作流行歌，就是他寫實主義底產物。雖不是十分徹底的作品，然而把純粹西洋寫實主義輸入日本，總是天外底功勞。精細說起來，天外底作品與他底主張，不無矛盾。仍帶幾分天才的創造的痕跡，把現象當做現象來描寫底境地，他還沒達到。雖受西洋文藝底感化，還缺根本的自覺。以後他却流爲通俗小說家。

硯友社接着柳川春葉，有小栗風葉出世。他是天外一流底寫實主義。原來他初期是一樣的受着紅葉底影響，後漸變遷。風葉有一種明瞭的觀察眼，和銳感的感受力，所以他一步一步的脫離硯友社底氣質。到他發表小說青春底時候，自己底特長，完全露出。西洋文藝氣味很深。就意味說可以說是Romantal Realism。風葉確實曉得只把實在人生模寫出來，不要加上顏色。但他不曉得人生底眞味，就在紛紛紜紜萬事中間浮出，他却把他理解底地方，加濃厚的描寫。這是他不及天外底地方。

和天外相呼應的，又有永井荷風。他深通法國文學，也是私淑曹拉的。他作一篇地獄之花，模仿曹拉底作風，描寫女人底獸性。有人說他底寫實主義，比天外更進一步。描寫人生黑暗，只是如實的現出來。

當天外一流底寫實主義勃興以後，不久，日本文壇就很寂寞，尾崎紅葉高山樗牛相繼逝世，鷗外離開東京，逍遙埋頭於倫理和教育。元老絕跡，低級小說橫行。人心對文壇都感不滿。然却成了日本文壇一大轉機。

四　明治三十九年到大正初年

（1）自然主義

日俄戰爭後，占文壇中心勢力，就是自然主義。自然主義底勃興，有種種原因。明治三十年以後，高山樗牛島村抱月長谷川天溪等批評壇底活躍，算是一種因。國民底個人的自覺，一般學術底普及，又是一種因。然而最重要的，是俄德法等大陸文學底輸入。

鷗外底德文學紹介，二葉亭和內田內庵譯底俄文學，所給與文壇底影響，實在不少。還有據明星和藝苑（皆雜誌名）底上田敏，馬場孤蝶，戶川秋骨，平田禿本輩，紹介莫泊三(Maupassant)梅德林克(Maeterlinck)高爾基(Gorky)等作品。不過那時候日本文壇，還沒有通過自然主義，法國和俄國底象徵主義，當然說不上。這也是促進自然主義勃興底原因。

日本自然主義底前驅，是國木田獨步。他底出發點，本是抒情詩人。他做過民友社編輯，他處身在硯友社盛行時，但不受影響，專罵紅葉一流技巧文學。日本一切作家，他都不願。所嚮慕的是俄國都介

涅夫一流作家。在明治三十四年他做武藏野一篇，就是自然派底作風。到三十八年，他底第一集出世。內裏名作不少。那個時候，文壇正是混亂時代，沒有識者。三十九年運命出世，才有人曉得他，他却成了堂堂正正自然派底作家。他底作品，可分兩期，運命以前底作品和運命以後底作品。後者尤勝於前者。他底描寫底大膽，態度底眞實，觀察底明瞭，在日本是自然派底元勳。自然派的作風，和他悽慘的人生觀相結合，有不盡的悲哀藏在內面，所以可貴。短篇最好。日本到他頭上，才算有與西洋匹敵底作家。

與獨步分功的是島崎藤村，田山花袋兩個，藤村原是一個詩人，後變成小說家。明治三十九年，他底名作破戒出世。破戒是兩年間勞作。文壇從此劃一時期。花袋本文學界同人。有露骨底描寫一文，說自然派，說旁觀的傾向，說外面描寫，可以說是當時底指南針。到四十年(1906)他做一篇蒲團，自然主義遂成全文壇底主潮。德田秋聲，正宗白鳥，眞山青果，近松秋江，等都是自然派中堅作家。

德田秋聲本是硯友社同人，乘着潮流漸出現於文壇表面，作風帶有北國陰鬱底氣象，和俄文學有相通點。名作有足跡徽等篇。描寫手法，可說是到極致，不愧爲自然主義一大作家，

正宗白鳥和眞山青果是當時新起底兩俊髦。青果是小栗風葉底門人。乘自然主義潮流起來，名作有南小泉村等篇，作風像俄國自然派，描寫鄉村色調，筆致暢達遒勁。白鳥對人生自然，理解極深。何往最有名。在自然派中，他近於虛無主義。當時磅礴青年間的破壞精神，他最能具體的寫出。

還有岩野泡鳴，標榜自然主義的象徵主義。有放浪，耽溺等作品。普通人不忍出口底悲慘殘酷事迹，他輕輕的寫出。不受傳習支配，不受道德縛束。把浪間本來性能縱橫發揮，這是作者底特色。

自然主義勃興後二十年來占文壇中心底硯友社，從根本推翻，老作家漸漸移居中心圈外。只長谷川二葉亭在四十年做其面影一篇，四十一年又做平凡一篇。二葉亭歷年來專致力在翻譯方面，到這個時候，忽又出創作兩篇。惜乎四十二年，竟客死於印度洋上。

到明治四十五年止，自然主義一徑是極盛時代。在這一期中，新起底作家尚有小川未明，中村星湖，上司小劍，相馬御風等，他們不一定都是純粹自然派，小劍未明等，都帶有別底色彩。不過就作風說，都受自然派底影響不小。

（2）遺興文學餘裕文學

森鷗外在明治四十二年，他又很活動。有多數創作和翻譯出版。鷗外不拘泥於褊狹的自然主義。站在傍邊，以興味看人生萬事，沒有興奮的態度，作品一種一樣，所謂遺興主義。上田敏底作品，也近於此類。

與遺興相似而實不同的有夏目漱石底餘裕派文學。漱石自己說是禪味的文學；抱有出世間的人生觀，以餘裕的態度和興趣來做小說。自然也是客觀的，不過自然派是描寫人生，他是描寫兼賞玩人生。

他原來文筆極輕明，不滿意於自然派局促的氣勢，所以另闢一條路徑，但因此內容每每不充實。愛讀他底文字底人，仍是愛他底文章。他在四十年前後有我是貓，虞美人等作。以後又有門三四郎等。他底門人有森田草平，鈴本三重吉等，草平以小說煤烟得名。餘裕派文學，和高濱虛子底寫生文的自然主義一脈相通。

高濱虛子是承繼正岡子規底寫生文，拿來應用在小說上頭。子規用繪畫底寫生法做散文，斐然可觀。高濱虛子就拿這種手法，來做小說，所以叫做寫生文的自然主義。有俳諧師，東京市等作，氣息與漱石最相近。原來他三人是好友。

（3）享樂派

上面講過永井荷風在明治三十五年和小杉天外提倡寫實主義，模仿曹拉。但到四十一年，他從歐美遊學回來，態度大改，對於現世文明，深感不滿，變成一種消極的享樂主義。以三田文學為大本營，集同好之士。有冷笑，歡樂等作。享樂派底起源和意義，片上天弦講得很好：

『一二年來，對於自然派靜觀之態度，表示不滿，見於著作者所在多有。自然派欲存人生之經驗；此派之人，則欲注油於生命之火，嘗盡本生之味。彼不以記錄生活之歷史為足，而欲自造生活之歷史。其所欲者不在生之觀照而在生之享樂，不僅在藝術之製作而欲以一己之生活造成藝術

品。』

荷風後期底作品，和法國 Pierre Loti 相近。荷風始終受法文學影響。谷崎潤一郎是明治末年(1912)出世底作家。也是享樂派，卻帶頹廢氣息。與法國頹喪派(Decadants)惡魔派(Diabolists)相近。刺青惡魔都是他的名作。

上面所說底餘裕文學享樂主義，都只在文壇一角上占一小地盤。明治末期，完全是自然派勢力，前後共七年間(1906—1912)到了大正，自然派勢漸減，到大正三四年，白樺派忽然擡起頭來，幾幾乎占文壇中心。

白樺派是武者小路實篤一班人，在明治四十二年組織一個雜誌白樺。原來自然主義把人生醜惡完全暴露，就容易走到無氣力無生命底境地，只有使人絕望。白樺派起來，卻肯定人生，主張用理想改造生活，所以稱爲理想主義。嚴格說，他們是受新哲學底影響——生命底哲學——可說是生命派。內中也有私淑託爾斯泰的，又叫人道派。這派中在明治末，沒有十分力量，到大正三年以後，勢力忽甚，到現在仍爲文壇有力底一派。白樺派勃興，同時日本文壇動搖最盛。歐美各國底文學，都竭力輸入。Rolland 底至勇主義，Tolstoy 底人道主義，以及英美詩人 Bleak 和 Whitman，印度詩人 Tagore，一時都極盛行。新進作家，如入自由天地，都自由飛躍。一方面是極一時之盛，一方面是趨於散漫。

五　文壇底現狀

（I）前輩作家

我們現在說到日本文壇底現狀了，這可是一個很難的題目。日本文壇底現狀，極混沌錯雜。自大正三四年以來自然主義，已漸失勢力。並沒有一個中心支配的主義。多數底作家自由活躍。所以復雜異常。好比一幅地圖，山川湖沼，令人目迷。一班論者，說日本文壇已向着新時代底曙光。現在是正從傳統的桎梏脫出，一個最後底時期。我看這話似乎不錯，自然主義，明明在日本文壇上，劃了一道線。不過眞正新時代還沒有出現，正在醞釀中。現在各據一方底享樂主義，理想主義，人道主義，新浪漫主義，象徵主義種種，只能看做自然主義底延長和對抗，因爲都沒有占着中心勢力。一方面是四分八裂，一方面是飛動活躍，混雜是極混雜，好看却也好看極了。現在只就大體下一個觀察，要是一一分類批評，只有俟之異日。

自然主義底功臣田山花袋，德田秋聲，島崎藤村，近松秋江，正宗白鳥這幾個，就資格上是文壇底前輩，不過時代已過了，不復有從前底盛況。花袋秋聲兩個去年開了誕生五十年底祝賀會，藤村今年也開了同樣的祝賀會。已成文壇底元老，不是文壇底中心了。秋聲最近有迎合時流底趨勢，去年發表厭離等作，已經變了一點顏色，這是可注目底一件事。

在文壇也算前輩，但非自然主義派的，有永井荷風，泉鏡花，上司小劍，森田草平一班人。耽美主義底荷風，深刻派底泉鏡花，餘裕派底草平，都不能惹起人很大底興味。小劍現在尙活動，他對現代生活，深抱不滿。然又不是積極的改造家，只是一個消極的不平家。社會革命風潮正盛，他自然保得住相當位置。我們再進一步，論到日本新文藝開拓者坪內逍遙，森鷗外，幸田露伴三位。他們是元老中之元老，好像山中三棵古樹，枝葉參天，自然是難得。不過沒有花爾中應時的顏色了。鷗外做了博物館長，專埋頭於骨董趣味。露伴底文章，已經觸不着時代。只有坪內尙意氣洋洋，聽說現在研究底中心，是演劇與文化。坪內是新文學一個先鋒，到現在還是孳孳不倦，別的且不講，他的意氣和精力，眞值得佩服。

以上所說的，是前輩作家。他們是已成了品，換一句說，就是失了前途底希望。現在文壇底光輝，是在中堅作家和新進作家底頭上。這些人也有是走前人底舊路的，也有是另闢新路的。走新路的自然不同，走舊路的和前人也不是一致。

（2）中堅作家

次述中堅作家。承受自然派底直系，馳聲名的，有中村星湖，加能作次郎，吉田弦二郎，谷崎精二，相馬泰三，廣津和郎，白石實三，葛西善藏，江馬修，福永挽歌等，他們底描寫，大概是日常生活和社會底風俗習慣。使人世底種種生活相，心理相，再現，是他們底目的。然對之不滿，也由此而起。這種不滿，自然是時

代相底反映。 在自然主義旺盛底時候，一班人只要求知道現實是甚麼人生是甚麼。 所以得着暴露現實再現人生的自然主義，卽已滿足。 到了今日，就不是這樣了。 現實底悲哀，已瀰漫於人心，然同時要求解決的方法，這也是當然底事情。 歐洲大戰底結果，社會改革的理想主義勃興，文壇第一受着影響，自然主義底境界，已經不能閉關自守。 所以前記諸作家，已感知這種潮流，在作品中已帶多少理想光明的片影。 拿來同自然主義正盛時代花袋等作品相比，已大不同。 中村加能廣津底作品，最看得出這種傾向。 這派人大半早稻田大學出身，可說是早稻田派。

前面講過的白樺派，今日勢力仍不小。 精細講起來，白樺派手法上明受着自然派底影響。 不過人生觀是與自然派挑戰。 今日底中堅作家，是武者小路實篤，有島武郎，志賀直哉，有島生馬，里見弴，長與善郎等。 武者小路現經營新村，在白樺派中人道主義最鮮明的就是他。 有島武郎是白樺派第二期人物，但他現在占文壇最高位，他底作品，頂受歡迎，一時無比。 文章華麗，氣味高尚，是他底特色，但他底內面橫着一種確實的思想，他從前曾到英國，會過克魯泡特金。 里見弴另主宰雜誌人間，在白樺派中，算色彩最淡。 在藝術上，却成完成品。 這一派人雖不是文壇中心，然勢力最大。 周作人教授嘗紹介這一派底作品到中國去。 他自己底思想，似乎很受這一派影響。

赤門派作家（就是帝國大學出身底文學士等）大半是據雜誌新思潮，漸漸出世的。 有菊池寬，芥川

龍之芥，久米正雄，江口渙，豐島與志雄等。赤門派自夏目漱石以後，成一派勢力，接着有森田草平，鈴本三重吉完全是漱石底門人。近來草平已默然無聲。三重吉專致力於童話，現在代表赤門派，就是上述底幾位。芥川，久米仍多少受漱石底影響。芥川近技巧本位。久米近通俗主義。菊池在他們中間，最有異彩，是理想主義者。江口渙近趨勞動文學，已加入社會主義同盟。豐島底小說，更與他們不同，以神祕的眼光，注視人生。描寫性欲有特色，赤門派並不是有同一主義，不過他們都沒有自然主義底傾向。這派眞正露頭角在早稻田底自然派後，現在卻要駕早稻田而上之。

三田派（慶應大學）這派底健將，從前是永井荷風底享樂主義。現在底中堅是久保田萬水，上瀧太郎，比較別派人數既少，勢力也小，所謂三田文學，只是一種淺薄的享樂派文學。最近受時代影響，已露轉機。

此外有谷崎潤一郎，小川未明，長田幹彥幾個，都是獨闢一境地，難得把他們算入那一組。谷崎本帝國大學出身。但他是享樂主義者，另樹一幟，至今不變。小川未明帶詩人的氣質，並不受文學上某種主義底拘束，他已加入社會主義同盟。幹彥可以說是一個通俗好作家。

（3）新進作家

再說到新進作家。新進作家，稱爲自然主義派的有藤森成吉，細田源吉，加武藤既雄，水守龜之助。

不過要補說一句，他們底自然主義，已經不是明治末底自然主義，加入很多別種分子。 加藤武雄底作品，周作人教授曾譯過。

稱爲浪漫主義者有細田民樹。 稱爲新理想主義者有加藤一夫，宮地嘉六，島田淸二郎，宮島資夫。加藤一夫以下底諸氏，已經不安居於藝術的天地，直接向實地活動。 他們都是社會主義同盟會員。

由詩人進爲小說家有室生犀星。 由批評進爲小說家有田中純。 三田派新進作家有南部修太郎，南部已帶人道的色彩，是表示三田派底轉機。 此外尙有須藤鐘一，宇野浩二，中戶川吉二，佐藤春夫等，都已成堅實底作家。

批評界前輩有金子筑水，田中王堂，長谷川天溪，相馬御風，片上伸，吉江孤雁，本間久雄，生田長江，生方敏郎等，新進有加藤朝鳥，西宮藤朝，原田實，本村毅，平林初之助，村松正俊等。 日本批評壇，原不甚發達。金子，王堂，天溪三氏有很賅博的智識，不限文藝一方面，近來操筆論及文藝的很少，相馬，片上近來也不多發言。 中堅是吉江，本間，生田，生方幾個。 新進批評家還沒有占重要的位置，自然不十分見重於文壇。創作家兼批評家有加藤一夫，菊池寬，江口渙，田中純，南部修太郎等。

戲曲界坪內逍遙，中村吉藏，是兩個前輩指導者。 新進作家有長田秀雄，秋田雨雀，山本有三，倉田百三，近藤經一等。 評劇家有島村民藏，三宅周太郎等。 近來創作家底作品，頻上舞台，如武者小路，長與善

郎，菊池寬，谷崎潤一郎，久米正雄等作品去年都演過，這也是一個可注意底現象。

翻譯界仍然俄國文學最盛。俄國文學與日本文壇因緣最深。最初有二葉亭底介紹。其次有內田魯庵底介紹。現在有昇曙夢，米川正夫，中村白葉，原白光幾個，都是不絕的努力翻譯。去年吉江孤雁從法國回來，頻頻紹介法國文學。今年文士底赴法熱極盛，也是有趣味的現象。英文學底介紹，除馬場孤蝶，田谷禿木，戶川秋骨不必說外，最近鹽谷榮很告奮勇。

日本文壇底大致，已經說完。眞是散漫粗略到極地。不過沒有時間改作，對於讀者，只好道一句歉。

（選東方雜誌）

日本的小詩

周作人

日本的詩歌在普通的意義上統可以稱作小詩，但現在所說只是限於俳句，因只有十七個音，比三十一音的和音要更短了。

日本古來曾有長歌，但是不很流行，平常通行的只是和歌。 全歌凡三十一字，分爲五七五七七共五段，這字數的限制是日本古歌上唯一的約束，此外更沒有什麼平仄或韻脚的規則。 一首和歌由兩人聯句而成，稱爲連歌，或有數人聯句，以百句五十句或三十六句爲一篇：這第二種的連歌，古時常用作和歌的練習，有專門的連歌師敎授這些技術。 十六世紀初興起一種新體，參雜俗語，含有詼諧趣味，稱作俳諧連歌，表面上仍係連歌的初步，不算作獨立的一種詩歌，但是實際上已同和迴異，即爲俳句的起源。 連歌的第一句七五七三段，照例須咏入季題及用切字，即使不同下句相聯也能具有獨立的詩意，古來稱作發句，本來雖是全歌的一部分，但是可以獨立成詩，便和連歌分離成爲俳句了。

日本的俳句從十六世紀到現在，這四百年中，大概可以說是經過四個變化。 第一期在十六世紀，俳諧的祖師山崎宗鑑，「貞門」的松永貞德，「談林」派的西山宗因（雖然時代略遲）是當時的代表人物；他們各有自己的派別，不過由我們看來，只是大同小異，詼諧的趣味，雙關的語句，大概相同的傾向。 今抄錄幾

句於下：

(一)就是寒冷也別去烤火，雪的佛呀！　宗鑑

(二)風冷，破紙障的神無月。

註一　相傳十月中諸神悉集出雲大社，故名神無月。此處取神與紙同音 Kami 雙關障子上無紙也。

(三)連那霞彩也是斑駁的，寅的年呵。　貞德

(四)給他吮著養育起來罷，養花的雨。

註二　雨與飴同音 Ame 故云。

(五)蚊柱呀，要是可倒就給他一飽。　宗因

以上諸例都可以看出他們滑稽輕妙的俳諧的特色。但是專在文字上取巧，其結果不免常要弄巧成拙，所以後來落了窠臼，變成濫調了。

第二期的變化在十七世紀末當日本的元祿時代，松尾芭蕉出來推翻了纖巧詼詭的俳諧句法，將俳句提高了，造成一種閑寂趣味的詩，在文藝上確定了位置，世稱「正風」或「蕉風」的句，爲俳句的正宗。芭蕉本來也是舊派俳人的門下，但是他後來覺得不滿足；一天深夜裏聽見青蛙跳進池內的聲響，忽然大悟

做了一句詩道，

(六)古池—青蛙跳入水裏的聲音。

自此以後他就轉換方向，離開了諧謔的舊道，致力於描寫自然之美與神祕。 他又全國行脚，實行孤寂的生活，使詩中長成了生命，一方面就受了許多門人，「蕉風」的句便統一了俳壇了。 後人對於他這古池之句加上許多玄妙的解釋，以爲含蓄着宇宙人生的眞理，其實未必如此，不過他聽了水聲悟到自然中的詩境，爲他改革俳句的動機，所以具有重大的意義罷了。 詩歌本以傳神爲貴，重在暗示而不在明言，和歌特別簡短，意思自更含蓄，至於更短的俳句，幾乎意在言外，更容易說明了。 小泉八雲把日本詩歌比作寺鐘的一擊，他的好處是在縷縷的幽玄的餘韵在聽者心中永續的波動。 野口米次郎在日本詩歌的精神(東方智慧叢書內)上又將俳句比一口挂着的鐘。 本是沉寂無聲的，要得有人去叩他一下，這纔發出幽玄的響聲來，所以詩只好算作一半，一半要憑讀者的理會。 這些話都很有道理，足以說明俳句的特點，但因此翻譯也就極難了。 現在選了可譯的幾首抄在下邊，以見芭蕉派之一斑。

(七)枯枝上烏鴉的定集了，秋天的晚。 芭蕉

(八)多愁的我，儘使他寂寞罷，閑古鳥。

(九)墳墓也動罷，我的哭聲是秋的風。

(十)病在旅中夢裏還在枯野中奔走。

註三　原題悼一笑。

芭蕉所提倡的句可以說是含有禪味的詩，雖然不必一定藏著什麼圓融妙理，總之是充滿著幽玄閑寂的趣味那是很明瞭的了。　但是「蕉門十哲」過去了之後，俳壇又復沉寂下去，幾乎回到以前的詼諧的境地，於是「蕉風」的俳句到了十八世紀初也就告一結束了。

繼芭蕉之後振興元祿俳句的人是天明年間的與謝蕪村，當十八世紀後半，是爲第三期的變化。　蕪村是個畫家，這個影響也帶到文藝上來，所以他一派的句可以說是含有畫趣的詩。　芭蕉的俳句未始沒有畫意，但多是淡墨的寫意，蕪村的卻是彩色的細描了。　他和芭蕉派在根本上沒有什麼差異，不過他將芭蕉派在蒐集淡澀的景色的時候所留下的自然的鮮豔的材料也給收拾起來，加入書稿裏罷了。　他的詩句於豐富複雜之外，又多咏及人事，這也是元祿時代所未有，所以他雖說是復興「蕉風」，其實卻是推廣，因爲俳俗因此又發展一步了。　現在也舉幾句作一個例子。

(十一)柳葉落了，泉水乾了，石頭處處。　蕪村

(十二)四五人的上頭月將落下的跳舞呵。

(十三)易水上流着葱葉的寒冷呀。

一　俳句第四期的變化起於明治年間，即十九世紀後半。那時候元祿天明的餘風流韵早已不存，俳人大抵爲小主觀所拘囚，仍復作那纖巧詼諧的句當作消遣，正岡子規出來竭力的排斥這派的風氣，提倡客觀的描寫，適值自然主義的文學流入日本，也就供給了好些資料，助成他的寫生的主張。他據了日本新聞鼓吹正風，攻擊俗俳，一時勢力甚盛，世稱「日本派」俳句，又因子規住在根岸，亦稱「根岸派」。他的意見大半仍與古人一致，但是根據新的學說，將俳句當作文學看待，一變以前俳人的態度，不愧爲一種改革。他的詩偏重客觀的寫生以及題材的配合，這可以說是他的本領，雖然也曾做有各體的詩句。

（十四）茶蘼的花（對著）一閑塗漆的書几。　子規

註四　書几糊紙，上再塗漆，係一閑創，始故名。

（十五）蜂窠的子，化成黃蜂的緩慢呵。

（十六）等著風暴的胡枝子的景色，花開的晚呵。

註五　原題小庭

以上四期的俳句變化，差不多已將隱遯思想與洒脫趣味合成的詩境推廣到絕點，更沒有什麼發展的餘地了。子規門下的河東碧梧桐創爲「新傾向句」，於是俳句上起了極大的革命，世論紛紜，至今不決，或者以爲這樣劇烈的改變將使俳句喪失其固有的生命，因爲俳句終是「芭蕉的文學」，而這新傾向却不

能與芭蕉的精神一致：這句話或者也有理由，但是倘若俳句眞是只以閑寂溫雅爲生命，那麼即使不遭破壞，儘是依樣壺蘆的畫下去也要有壽終的日子，新派想變換方向，吹入新的生命，未始不是適當的辦法，雖然將來的結果不能預先知道。　新傾向句多用字餘，便是增減字的句子，在古來的詩裏本也許可，現在却更自由罷了；其更重要的地方就在所謂「無中心」。　俳句向來最重「季題」與「切字」同爲根本條件之一，後來落了窠臼，四時物色都含了一種抽象的意義，俳人作句必以這意義爲中心，借了自然去表現他出來，於是這詩趣便變了因襲的，沒有個性的痕跡了。　新派並不排斥季題，但不當他是詩裏的中心，只算是事相中的一個配景，而且又拋棄了舊時的成見與聯想，別用新的眼光與手法去觀察抒寫，所以成爲一種新奇的句，與以前的俳句很有不同了。

（十七）遙著飲水的月夜的漁村。　碧梧桐

（十八）雁叫了帆上一面的紅的月光。　雲桂樓

（十九）短夜呵，急忙迴轉的北斗星。　寒山

（二十）許多聲音呼着晚潮的貝類呀，春天的風。　八重櫻

傳統的文學作法與讀法幾乎都有既定的塗徑，所以一方面雖然容易墮入因襲，一方面也覺得容易領解。　至於新興的流派便沒有這個方便，新傾向句之被人說晦澀難懂，就爲這個緣故。　我們俳道的門

外漢本來沒有什麼成見，但也覺得很不易懂；這不能不算是一個缺點，因此這短詩形是否適於表現那些新奇複雜的事物，終於成爲問題了。——

上邊所說俳句變化的大略，不能算是文學史的敍述，我們只想就這裏邊歸納起來，提出幾點來說一說。

第一，是詩的形式的問題。古代希臘詩銘（Epigrammata）裏儘有兩行的詩，中國的絕，也只有二十個字，但是像俳句這樣短的，卻未嘗有；還有一層，別國的短詩只是短小而非簡省，俳句則往往利用特有的助詞，寥寥數語，在文法上不成全句而自有言外之意，這更是他的特色。法國麥拉耳默（Mallarme）曾說，作詩只可說到七分，其餘的三分應該由讀者自己去補足，分享創作之樂，纔能了解詩的眞味。照這樣說來，這短詩形確是很好的，但是卻又是極難的，因爲寥寥數語裏，容易把淺的意思說盡，深的又說不夠。日本文史家論俳句發達的原因，或謂由於愛好麼小的事物，或謂由於喜滑稽，但是由於言語之說最爲近似；單音而缺乏文法變化的中國語，正與他相反，所以譯述或擬作這種詩句，事實上最爲困難——雖然未必比歐洲爲甚。然而影響也未始是不可能的事，如現代法國便有作俳諧詩的詩人（參考詩第三號），因爲這樣小詩頗適於抒寫剎那的印象，正是現代人的一種需要，至於影響只是及於形式，不必定有閑寂的精神，更不必固執十七字及其他的規則，那是可以不必說的了。中國近來盛行的小詩，雖然還不能說

有什麼很好的成績，我覺得也正不妨試驗下去；現在我們沒有再做絕句的興致，這樣俳句式的小詩恰好來補這缺，供我們發表刹那的感興之用。

第二，是詩的性質問題。小泉八雲曾在他的論文詩片內說，「詩歌在日本同空氣一樣的普遍。無論什麼人都感得能讀能作。不但如此，到處還耳朵裏都聽見，眼睛裏都看見。」這幾句話固然不能說是虛假，但我們也不能承認俳句是平民的文學。理想的俳諧生活，去私慾而遊於自然之美「從造化友四時」的風雅之道，並不是爲萬人而說，也不是萬人所能理會的。蕉門高弟去來說，「俳諧求協萬人易，求協一人難。倘是爲他人的俳諧，則不如無之爲愈。」眞的俳道是以生活爲藝術，雖於爲己之中可以兼有對於世間的供獻，但決不肯曲了自己去迎合羣衆。社會中對於俳句的愛好不可謂不深，但那些都只是因襲的俗俳，正是芭蕉蕪村子規諸大師所排斥的東西，所以民衆可以有詩趣，却不能評騭詩的眞價。蕪村在春泥集序上說，「畫家有去俗論，曰畫去俗無他法，多讀書，則書卷之氣上升而市俗之氣下降矣，學者其愼旃哉。（上四句原本係漢文）夫畫之去俗亦在投筆讀書而已，況詩與俳諧乎。」在他看來，藝術上最嫌忌者是市俗之氣，即子規所攻擊的所謂「月並」（註六）就是因襲的陳套的思想與表現，幷不是不經見的新奇粗鹵的說法；俳句多用俗語，但自能化成好詩，蕪村說「用俗而離俗，」正是絕妙的話，因爲固執的用雅語也便是一種俗氣了。在現今除了因襲外別無理解想象的社會上，想建設人已皆協的藝術終

是不能實現的幻想，無論任何形式的眞的詩人，到底是少數精神上的賢人——倘若諱說是貴族，

註六　月並（Tsukinami）原意每月，舊派俳人每月開會作句，人稱陳腐之句爲月並發句，從引申爲凡俗之通稱。

第三，是詩形與內容的問題。我們知道文藝的形式與內容有極大的關係，那麼在短小的俳句上當然有他獨自的作用與範圍。俳句是靜物的畫，向來多只是寫景或者卽景寄情，幾乎沒有純粹抒情的，更沒有敍事的了。元祿時代的閑寂趣味，很有汎神思想，但又是出世的，或可以說是養生的態度，詩中之情只是寂寞悲哀的一方面，不曾談到戀愛；天明絢爛的詩句裏多咏入人事，不過這古典主義的後興仍是與現實相隔離，從夢幻的詩境裏取出理想之美來，不曾眞實的注入自己的情緒，明治年間的客觀描寫的提倡更是顯而易見的一種古典運動，大家知道寫實是古典主義之一分子。總而言之，俳句經了這幾次變化，運用的範圍逐漸推廣，但是於表現浪漫的情思終於未能辦到，新傾向句派想做這一步的事業，也還未能成功。俳句十七字太重壓縮，又其語勢適於咏歎沉思，所以造成了他獨特的歷史，以後儘有發展，也未必能超逸這個範圍，兼作和歌及新詩的效用罷。日本詩人如與謝野晶子內藤鳴雪等都以爲各種詩形自有一定的範圍，詩人可以依了他的感興，揀擇適宜的形式，拏來應用，不至有牽强的弊，幷不以某種詩形爲唯一的表現實感的工具，意見很是不錯。現在的錯誤，是在於分工太專，詩歌俳句，都當作專門的事業，想

把人生的複雜反應裝在一定某種詩形內，於是不免生出許多勉強的事情來了。中國新詩壇裏也常有這樣的事，做長詩的人輕視短詩，做短詩的又想用他包括一切，未免如葉聖陶先生所說有「先存體裁的觀念而詩料却隨後來到」的弊病，其實這都是不自然的。俳句在日本雖是舊詩，有他特別的限制，中國原不能依樣的擬作，但是這多含蓄的一兩行的詩形也足備新詩之一體，去裝某種輕妙的詩思，未始無用。

或者有人說，中國的小詩原只是絕句的變體，或說和歌俳句都是絕句的變體，受他影響的小詩又是絕句的逆輸入罷了。這些話卽使都是對的，我也覺得沒有什麼關係，我們只要眞是需要這種短詩形，便於表現我們特種的感興，那便是好的，此外什麼都不成問題。正式的俳句研究是一種專門學問，不是我們微力所能及，但是因爲個人的興趣所在，枝枝節節的略爲敍說，而且覺得於中國新詩也不無關係，這也就儘足爲我的好事的(Dilettante)閑談的辯解了罷。（選詩）

莫泊桑的小說

李璜

一

暑假期間，我們都很高興讀小說。我的朋友李劼人尤愛讀莫泊桑最後的一篇傑作名「人心」(Notre coeur) 的。他並且願意犧牲許多遊山打球的時候，把這部小說譯出來。現在譯完了，他願我特別向未來的讀者把這部書的價值說一下。我想高明的閱者對於一篇看了的著作心中自有一個定評。又何待我去先說，反轉遮住了閱者的眼光。現在譯者一定要我來多一番事，我只好把這部書的要點和作者的旨趣說一說，順便附幾條文學批評家對於這本書的批評，無非略略抬高未來閱者的興味。

年來國內翻譯莫泊桑的短篇小說很不少。現在並且漸漸有人翻譯他的長篇。可見國人愛讀莫泊桑的小說。這或者是因爲莫泊桑的才調特別合於我們的口味，不過莫泊桑很不願意閱者的口太大，把他的著作隨便吞了下去。他說：『一大半的批評家就是普通閱者，所以把我們常常含含糊糊吞在肚裏，給我們一些無準則的奉承。』（見小說研究 Etude sur le roman）莫泊桑這樣說法，使我們閱者不能不去細細的研究他一下。不然他要怪我們閱者把他恭維錯了。我願在這里權做一個莫泊桑小說的研究者。但是在泛論莫泊桑其他小說之先，還該當服從「人心」譯者的命令先談一談「人心」

「人心」這本小說是一八九〇年出版。後三年莫泊桑便去世了。莫泊桑晚年有病狂的名聲，一八九二年一月一日甚至於自殺未死。這本書當然很與他病狂有些關係。漠泊桑自己伏侍他體格是一個强健的鄉下人，（批評家勒賈特 Lemaitre 對他這樣稱呼）腦力體力都耗用太過。他的最親愛的老師福羅貝爾常苦誡他說：『你該當留意些！你所有行爲不要忘了我們所欲達到的目的。一個人既許身在藝術界，便沒有權利與普通人一樣的生活法。』不幸一八八四年他竟得了眼疾，有時幾乎失明。

因此莫泊桑漸漸有生死之憂，對於人世苦惱的心腸也日甚一日。從 Bel-ami（一八八五）以至「人心」這六年的小說中間，莫泊桑寓有一個最沈痛的意思，就是『人生這樣苦惱，這樣沒味，何以一般自命聰明的愚人皆不知及時相愛。』 他在 Mont-Oriol（一八八六）上說：『所有的世人，一個傍一個的經過許多事情，從來沒有兩個人眞正的集合過來。』 想到這里莫泊桑大大的覺得衆生無聊，世界無趣，他的心便軟了，淚便來了。他很怕在繁華社會中看見這些人不斷的自己作孽，所以他便逃向鄉里居住。從此著作也不像一八八四年以前那樣全憑客觀的敍述平淡的寫生。不但事多悲劇，並且言辭也很憤慨。 Bel-ami 憤婦人不知及時自愛，更不知眞心愛人，以至老大自傷罪有應得。 Pierre et Jean（一八八八）寫母子互相猜疑，兄弟互相嫉妒。 Fort Comme la mort（一八八九）寫兩個不知相愛的人隨時都在痛苦；當其兩個人相遇着各自承認痛苦時候，作者好像在背後不斷的歎道：『可憐的人類！可恨的

人類』 並且這些都是上流社會的人類。 所以在最後這本「人心」上，便直捷宣言上流社會不可親近。社會最是上流最是無情。

『不應當向他們要求過甚。 趣味與了解兩都缺乏，使她們智識的生活大半黑暗，對於高明的事物旣不了解，對於我們——意思指高明人物——更是盲昧。 無益的去勾引她們要想得着她們的魂，她們的心，她們的聰明以及她們特別的品格與看待，如像從前女人爲一個男子的價值與熱忱而傾倒，這都是不可能的。 今日的上流社會女子，都是些滑稽戲子，她們以愛情爲滑稽戲，隨便玩弄，照例排演，其實她們自己實不相信有什麼愛情。』(見「人心」第二部第七章尾)

莫泊桑在這本「人心」上，特別表示他對於上流人物，恨之刺骨：『一種反對這個女人的忿恨，忽然在馬立約耳心中發生，並且對於所有這些社會，都忽然懷恨起來，反對這些人的生活和他們的思想趣味，以及他們薄弱的傾向流蕩的遊戲。』(見「人心」第二部第三章)

他這個意思不自「人心」始，一八八四年莫泊桑與友人書，也曾表示過來：『一個人要想保守他思想的全體，判斷的獨立，對於人生和世界都願當一個自由的觀察者，在一切成見一切信仰和一切宗教以上，那嗎，他該當絕對避開所謂上流社會的交際。 因爲這些社會的惡習傳染得非常利害，以至於與這些人來往未有不受他們的思想和行爲的破壞。』(見 Journal de Goncourt VI)

在一八八四年以後，莫泊桑忽然由冷酷的敍述變爲熱烈的寫生，雖然大半由於他因病厭世的作用，也一半受時代的影響。一八八四年左右反對左拉的潮流便漸漸自外而來，俄國有托爾斯泰，托斯托衣弗斯基，英國有愛里阿 Eliot 瑞士有羅德 Rod 這些小說家也趨重寫實，但寫實中間便含着有若干的同情分兩。在那種冷酷的自然主義之下，大家得了這種熱情的寫實文字，都覺心中要少安慰一些。法國自然派小說因此也就變了色彩，如補爾惹 Bourget 法郎士 A. France 就是承繼這個潮流的主要人。勒買特批評「人心」時曾說：『我們最後可以看見一個作者的變動眞大！以 Maison Tellier (一八八一)開場，竟以「人心」終局！簡白些說，他的歷史算是純粹自然派小說家。但是來遲了，末後便漸漸爲一時的道德空氣所變遷。』(見勒買特時人批評第六卷)

我們讀「人心」的時候，第一個感覺就是這本書不像自然小說，已經是心理解剖的著作。因爲莫泊桑平日都很限於寫感情的外狀，獨這本書是直接向心靈去求解說。通篇除了一男一女坐着思想而外，幾乎沒有甚麼別的事實。無怪許多文學批評家都把這本書與補爾惹的 Un Coeur de femme 相比。莫泊桑晚年與補爾惹過往很密，旅行都常在一路。彼此的意見既互相交換，彼此的長處當然是要互相影響的。補爾惹在他近代心理學評論 Essai de psychologie Contemperaine 上面，便很留意莫泊桑的品格才能，和彼此對於心理學研究的事實。(見第一卷和六十七篇)

近時法國小說名家卜勒浮斯特 M. Prevost 很稱道莫泊桑的才能，尤其對於他晚年的變化非常留意，他曾說『總之死來了，沒有許莫泊桑的小說完全變化成功。 他最末兩本小說 Fort comme la mort 和「人心」與從前的大不相同，不但在情感上並且在文藝上也與 Une Vie 和 Bel-ami 有別。但是在「人心」如同在 Une Vie 裏面，所有打眼和引人入勝的價值，不單是心理的深細和問題的重要，並且敍述的藝術，也很引人注意，尤特別在簡單的獨幕上。』(見莫泊桑短篇選本卜勒浮斯特的弁言)

二

我們現在放下「人心」來概觀莫泊桑的小說。 對於莫泊桑的小說，近代文學批評家的見解很是不齊：有些說他是自然派小說家中間之最自然者(如法客 Faguet 杜米克 Doumic 等)有些說他是自然派小說家中能夠生理和心理並重者(勒買特，朗松 Lanson 等) 論到他文章的簡明，有人又稱他為古典主義作者(如畢呂勒笛 Prunetiere) 不過這些都單就一方面立論，我們要親近莫泊桑小說的全體，和了解他的內容，請先聽他自述所懷。

『小說家要給我們一個生活的恰切容形，該當留心避去所有覺得例外事實的牽連。 他的目的並不是與我們解敍一段歷史來使我們好頑，或使我們動情，他是要勉强我們去想去懂得事變裏所藏的深意義，由他觀察和玩味的能力把世界物件事體和人類都隨着他個人的方式特別看待，並且就用這種方

式把他熟思了的觀察，剪裁就緒。 小說家的能事，就是把他個人的方式特別看待，並且就用這種方式把他熟思了的觀察剪裁就緒。 小說家的能事，就是把他個人對於世界這種靈視 Vision 轉譯在書本上，使我們如他一樣的了解這個世界。 小說家要使我們動心如同他對着生動的境界一樣，他該當在我們眼前用一種精細的寫照，將他所看的世界表現出來。 因此他創作的時候，該當用一種如何靈巧，如何細密的章法如何簡明的形式，以至於不能瞥見他的結構，指出他的圖案，發現他的旨趣。

『與其將一種事變機械式的牽引說去，使人對於結局才有趣味，不如將書中人物從他們的一個生活時代，照着自然的片段，把他們引到第二個生活時代。 這樣寫法，可以指示何以一些精神會受環境的影響而生變遷，何以一些情慾會自然的發展，何以有時相愛，有時相恨，何以在所有的社會裏彼此都會相爭，何以名望的利害，金錢的利害，家族的利害，和政治的利害會互相衝突。

『他們方式的靈巧，不在感人和悅人上，不在牽惹的起手和驚異的中變上見工夫，是在一些尋常小事體的謹嚴排列上用力量。 就從這里定他們著作的根本意義。 如果要在三百個篇頁上寫一個十年的生活，指出他在所有周圍事物中間的經過，和說出他最明瞭的特別意義，小說家該當對於無限的日常雜事，對於所有無益的事情有個限止。 該當用一種特別的方式，將平常不甚明眼的人所看不出的事物，和所有給全書總價值的標點暴露在光明中來。

『我們知道這樣與衆人眼中常見的舊方法不同，近代的著作家常常使批評家錯誤，他們不能感覺近代一些文藝家所用的如此其細密以至不能瞥見的線索，不像從前所用的那種老套頭。

『總之如果從前小說家撰述生活的變態，心靈的頂點，便可以說今日的小說家在寫心靈和智識的常態。 如果要想得到適如其願的結果，換句話說就是如果要想得到簡單眞實的情緒並且如果要想表示所欲抽出的藝術敎訓，明白些說，就是如果要在近時人眼中去啓發一種感想，今日的小說家該當只用平常和不可疑慮的眞實事情。

『但是就用寫實派的眼光看來，我們對於他們的學理也該當有所疑義，有所反駁的地方。 他們的學理覺得可以用下面幾個字來包括；除眞實以外無他物所有的盡是眞實。

『他們的主義既然是平常流行的一些事實上抽出的哲理，便該當有時趁着眞實的損害或糢糊處，將事變改正一下。 因爲「眞實有時不具有眞實外形」………

『做成一個眞實，就是給一個完全眞實的幻象， 但是要隨着事實的平常論理，不能隨便將事實任意雜湊。

『我可以結論說有本事的寫實派小說家，都該當叫作幻像家。

『眞是太孩子氣，去相信絕對的眞實！ 既然各人帶着各人的五官和思想，各人的眞實便不同了！

我們許多不同的兩眼兩耳和嗅覺視覺，便創造出許多不同的眞實出來。我們的精神接收着這些印象不同的官能報告的時候，更是各有各的了解分析和判斷，各不相同。好像我們各人都各是另一種族一樣。

『各人對於世界都有一種幻象，或是詩意的，或是感情的，喜的或愁的，穢的或潔的，都隨着各人性情。著作家的能事，便是誠誠實實的用他所有所能的藝術方法將這個幻象表現出來。』

我們讀了莫泊桑這一席話，便可以知道他著作的究竟，不但與左拉的用意大有分別，就是他老師的眼光都覺比他狹小了些。他算是把他老師的範圍擴張了。用他這一席話的眼光去看他的小說，可以分列出三個時期。

第一個時期可以稱爲羅爾曼得小說時期，因爲莫泊桑在這個時期多半敍故鄉羅爾曼地 Normandie 的事物，如許多的短篇 Une Vie（一八八三）一篇長篇都算是羅爾曼小說。這個時期莫泊桑所注意的地方，就是剛才他頭兩段說的：『將書中人物從他們一個生活的時代，照着自然的片段，把他們引到第二個生活時代去看何以一些精神會受環境的影響而有變遷。…』他這個時代，最是留心應用自然主義的學說，模仿福羅貝爾的著作。Une Vie 對於尋常小事排列眞個謹嚴。一個可憐的女子一生受丈夫的痛苦，受兒子的痛苦，沒有過活一天的快樂日子，隨後便死了。莫泊桑否定人生的態度在這初期已經露了萌芽。不過這時候他的身體尙沒有受病，一心在藝術上用功夫，餘時便去打獵搖船，——

莫泊桑對於漁獵的興味很深，初期的短篇作品中敍述漁獵的事情很多。 這種厭世的思想還不大能夠發展。

第二個時期算是巴黎社會小說的時期。 可以 Bel-ami (一八八五)爲代表著作。 莫泊桑在這本著作中窮形巴黎社會之齷齪，尤其對於這種力學上流社會的人非常厭惡。 莫泊桑不喜社交，更不喜巴黎的社交。 他自從一八七一年在巴黎伏處十幾年，一旦有名，他便逃去巴黎。 這本 Bel-ami 還是在法國南方 Cannes 鄉間著的。 敍一個窮酸在巴黎得人提攜漸漸得意。 一種過不得貧窮，經不起富貴的樣子，令人又可憐又可笑。 這個時代，莫泊桑生活很是豐裕——因爲他的小說出名，賺得版價很多——所以筆下也洒落，往往不大用力，出之嬉戲。 可惜接着病就來了，作者這種明快的寫法便漸漸變成沉重的筆墨。 由 Une Vie 那種客觀的敍述，到「人心」那樣主觀的解說， Bel-ami 這個時期算是介於變遷中間的一個時期。

第三個時期都是上流社會的小說。 作者極力向這些上流社會中人說法，言語雖很激烈，心腸卻很慈悲。 一八八六年以後的莫泊桑著作，眞所謂人之將死，其言也善。 大凡自然派學者都對於生死無以自解，都特別怕死。 所以莫泊桑一想到痛苦相連，生不幾時，甚麼念頭都灰了。 他的晚年著作，不但警戒世人要即時相愛，並且覺得對於書中人物的行爲每每加以原諒的意思 Pierre et Jean, Fort Com-

me la mort 和「人心」中間的人物，雖有他的壞處，卻也有他的好處。雖然有時可恨，卻也有時可貴。便不像作者從前只見着人類的壞處並且只寫行為，不問內心，晚年他自己覺得心頭痛苦時，便同時覺得他人心中的痛苦，所以下筆解析心理非常眞切。不像以心理解析為職業的人，有時反近於想像，近於周內。不過莫泊桑晚年雖然一肚皮的哲理，他對於書中人物仍守自然派的規矩，和他初年的習慣，不大去加以裁判。Pierre et Jean 中間究竟是母親的過錯或是兒子的過錯？Fort Comme la mort 中間，兩個老情人都有不是嗎？「人心」中間，我們究竟該當怨馬丹比爾侖或是馬立約耳？莫泊桑不置可否。就是我們閱者也很費商量！

三

經過了如許時間，莫泊桑的著作還是這樣風行一世，並且有不朽的希望。在這一點上論來，我們不可不留意他的文藝。

莫泊桑初次見他老師福羅貝爾的時候，便領着這個教訓是：『人不値什麼能創作才有價值』。這位專心文藝的老師並且對他徒弟說道：『少年人，不要忘我這句話，才能只是一個長久的忍耐工夫。你好好去用功罷』。莫泊桑聽了老師的話，七八年之間，不斷的在文藝上用工夫。每逢星期日便到他老師家裏去吃早飯，拿他的著作去聽他老師的批評。他老師最後說道：『如果有一個特別長處，應該盡力的

去把他發揮出來。如果沒有，便該當去求一個。』

我們知道福羅貝爾是最講究遣辭造句的：一個字不合意，便用幾天工夫去尋，務必要確切不移，方才稱意。莫泊桑首先便這樣去用工夫，他說：『我先去發揮他——指福羅貝爾——對於文筆的主見，因爲這對於我剛才所說的學理是大有關係的。

『無論要說何等東西，都有一個惟一的字眼去表示他，一個惟一的動詞去活畫他，一個惟一的繫詞去形容他。所以該當去尋，直到尋着這個惟一的字眼，動詞或繫詞。萬不要去安心於大概彷彿，萬不要爲避艱難起見，去爲那些僥倖欺人之言和那些輕挑遊移的句子。』（見 Pierre et Jean 弁言）

莫泊桑這樣謹守師訓，極力用功，因此他文筆的特別長處便是正確 Exactitude 明澈 Clarte 和自然 Nature。這三個標點，恰是古典派文學所不朽的地方，所以近代文學批評家畢呂勒笛和勒買特都稱道莫泊桑的文字將與古典派文學同一不朽。勒買特批評他說：『古典派的品格，古典派的章法，我們用這兩句話來恭維他，是甚麼意義，就是表示最好的意義，就是含着明澈 Clarte 淡泊 Sobrete 和有藝術的結構的意義，最後就是要說他的理解 Raison 在想像和感情之先，監視着著作的創造。這樣的作者才能支配一切材料。

『莫泊桑果然能最完美的支配他的材料。就在這一點上他便可稱一代宗師。一交手他便用他

的特能戰勝我們。並且使我們覺得到他所有的特能就是國能 Génie national——法國人常稱他們國能是明澈二字——三四年他便卓然有名，許多年來沒有看見這樣忽然出色的文人。（見近人批評第一卷第三〇三篇）

接着勒賞特又說道：『莫泊桑的散文確具有一種完美的資格，如此其明白！ 如此其眞確！ 如此其精選！ 今日有些人固然也善於聯字，善於遣辭，但是沒有他這樣自然，這樣明快，這樣隨意，以至使我立刻言下了悟。』（見原書第三卷第四篇）

法郎士也說：『莫泊桑一定要算是此邦老實叙述者的一個。 他作了如許其多的短篇敍述，並且又如此其好。 他的言語又沉重又簡單，又自然，他的北方人的趣味令我們更是珍愛。 他具有法國作者的三大品格：第一是明澈，第二也是明澈，第三還是明澈。 他的有準則有秩序的精神，很足以代表我們種族的精神。』（見法郎士文學生活 La vie litteraire 第一卷第五十四篇）

法國自然派的文藝到了莫泊桑的工夫可算是登峯造極了，後起的人便不能不另尋一條道路。 所以文學批評家法客常歎息有福羅貝爾那樣講究文藝才能有莫泊桑這樣出色的弟子，莫泊桑的文藝太出色，便反把自然派小說送終了。（選人心）

賴彌德古爾孟

（人及其思想）

鄭伯奇

竭一個暑假的精力，我勉强把古爾孟的代表作「魯森堡之一夜(Une Nuit au Luxembourg)」移植爲中國文了。 當時正是盛夏，上海的熱度，往往在百度以上；加之四年來初次回國，我的精神自然而然有點動搖；物質和精神兩重不安，我這工作的成績就難滿意。 但是古爾孟的思想，藉這並不良好的譯本，多少傳入好思索的國民之心中腦中，譯者也可以對得起一年以來自己精神上的教師了。

古爾孟這名字在中國算是初見，所以趁着將他的代表作介紹過來這好機會，不嫌絮聒，我同時將他的生活和思想也詳細地介紹一番。 至於譯者的思想和他的是否相合，再俟之後日。

一九一五年九月二十七日晚，古爾孟在他聖父街(Rue des Saints-Pères)的孤居中，正做事的中間，突然爲腦溢血病所襲，他毫無痛苦，把他三十多年之腦的生活(Vie cérébrale)完結了。 他活了五十七歲。 他的年齡比現存的柏格遜長一歲，梅特林長四歲。 他死的那時候，正是大戰第二年，西歐的天地正成了焦熱地獄，各國國民正都發了殺人狂，他的死，只由他幾個相親的朋友處理了事。 不僅他死得這樣寂寞，就是他的一生，也沒有什麼驚人的生活；而且晚年，他又非常孤獨。 但是賞替斯賓挪莎(S-

pinosa)的古爾孟，這種孤獨生活，也許正是心悅誠求的哩!

古爾孟晚年的孤獨生活，讀「魯森堡之一夜」的英譯者蘭蓀氏(Arthur Ransome)訪問他的一篇記事，便可曉得。 蘭蓀氏說：

古爾孟先生住在聖父街一座舊房子的五層樓上。 門上掛了一條銅鍊，像抽鈴繩似的。 那稀少的訪問客——因爲多年以來，他成了一個孤獨者，連他的好朋友，都少會見——抽了那鍊子，靜靜地等着。 一個中等身材的人，穿着褐色的長服，戴着一頂小而圓的灰色氈帽，將門稍稍開了數寸，預備就要關下的。 那長衣用銀扣子緊扣着，扣子裏面鑲着大的藍寶石。 被招待的訪問客走過了一條道兒，進了一座屋子，牆上全裝着書籍。 在屋子深處，放着一張擺東西的桌子。 另一張棹子，上面放了一塊斜面臺，差不多要突出窗外。 古爾孟先生坐在棹子前面一張大椅子上，讓他的客坐在棹子對面，使光線恰落在他的面前，他可以看出他最微細的表情出來。 他抓那小而無緣的頭帽，撚成尖形，戴在頭上。 他燃了雪茄煙。 談話中間，他常常用手摸索他的臉，有時却睜大了兩眼，目光直注在客的面上。 他的眼光常是質問的，然而却總溫和。 他的面孔，少年時代是很美於肉的，現在年老了，是很美於靈的，因爲那裏沒有死線，沒有皺紋，沒有一瞬間的舉動不是活潑潑智的活動。 鼻子很開通而且敏銳，有裏圓的鼻孔。 有幾根滑稽的鬍子。 眉尖通顳顬，像很多富於想像的人一樣。 眼睛下

垂，像很多富於批評思想的人。這兩種特性在古爾孟自身，如何同他的著作一樣，都是很可注意的。下唇很豐滿，却並未突出。那是富於官能的人們的唇，但是那官能不妨害腦所消化的，反來具合他。

——節譯 Remy de Gourmont by A. Ransone——

讀上面那段記事，不僅可以曉得古爾孟的生活。連他的容態精神，我們都曉得了。

賴彌德古爾孟(Remy de Gourmont)，以一八五八年四月四日，生於諾爾曼(Normandie)的毛特棻(Chateau de La Motte)。他的祖先為丹麥老王葛爾孟(Görmon)之後，故以古爾孟為姓。在十五，十六世紀，他家世以美術的繪畫，雕刻，印刷為業，其先人有基勒德古爾孟(Gilles de Gourmont)，為巴黎最初製希臘字及希伯來字之印刷物者，頗有名。賴彌德古爾孟常常搜索他老人的遺蹟，誇示於人，以為娛樂。而他方面，又以母系，他與十六世紀大詩人馬萊伯(Francois Malherbe)一族，直接有關。他十歲時，移居芒舍(Manche)，深受自然的感化，在「一婦人的夢想(Le Songe d' Une Femme)」及「西曼(Simoine)」等作品中，頗可以看出那地方的色彩。其後又轉居於鄰縣蓋茵(Gaen)，為馬萊伯的生地，他益發潛心於文藝了。

他上巴黎是一八八三年，他已經二十五歲了，不久他進了國民圖書館做事。在那裏，他任意涉覽古

今典籍及各種科學的著作；他那豐富的知識和銳利的批評，都是這期間養成了的。 他因一本書的獻辭，與大小說家華斯曼(Huysmans)認識了，一天午後四五點鐘，便去訪問他，同他上河岸上一家珈琲店去，在那裏，古爾孟親聽那老人告訴他文壇的現狀及人物批評。 後來因在一八九一年四月的「美爾亘德，法蘭西雜志(Mercure de France)」上，他發表了一篇論文「兒戲的愛國心(Le Joujou Patriotisme)」觸了政府之忌，被免職了。 於是他便完全投身於文藝；「美爾亘德，法蘭西」，這有名的文藝雜志，是一八八九年創刊的，當時他便與聞其事，此後直到一九一四年，沒有一號沒有他的著作，不管是詩，或小說，或評論。 此外他供稿的新聞，不計其數。 他的作品也有許多上舞臺實演過了的，「戴瑤臺(Theodot)」一篇，一八九一年末，波爾蒂爾(Paul Fort)的藝術劇場(Théâtre d' Art)與梅特林諸人的作品同時上演，是很有名的。

古爾孟的最初之作出現於一八八六年，是一篇傳奇的小說，名「美列特(Merlette)」，雖不是他成功之作，而在書中頗可看出他的獨創性，和諸爾曼田園的最優美的描寫。 但此時，他還仰承自然主義的餘風，一八九〇年的「西克斯丁(Sixtine)」，才眞可算他的處女作。 此書，他標了個副題「腦的生活的小說(Roman de la Vie cérébrale)」，描寫以戀愛爲中心的內生活的苦鬬和悲劇，其藝術的價值雖不大，然已經反抗左剌(Zola)一派的自然主義，在當時頗惹人注意。

—古爾孟期待的——也是有待於古爾孟的——那時代潮流到底來了。象徵的運動澎澎湃湃淹蓋了法蘭西的文壇。詩人，小說家，批評家的古爾孟，成了活動中心的人物。馬拉邁（Mallarmé）室中所集合的一羣少年文學家的行動，言語，宣言，議論，現在都可以在古爾孟的遺著中查出，纖悉不遺。講象徵派理論的書，有「理想主義（Idéalism）」一書，是一八九三年出的。其記述，批評當時文學運動之書，後都收集於五大册的「文學巡游（Pramenades Littéraires）」，出版於一八九八年，辯護馬拉邁的論文，也在其中。更有「假面集」，及「續假面集」（Le Livre das Masques 1896; Le II. me Livre des Masques，— 1898,）」記述當時作者個人的性格，印象，與佛朗士（Anatcle France）的「文壇生活（La Vie Littéraire）」同為批評界的重寶。自從自然主義落沒以後，法國的文學批評家，最有名者五人：Brunetieres, A. France, E. Faguet, T. Lemaitre 及古爾孟，而其中最淵博，最多方面的，要推古爾孟了。

古爾孟的淵博多方面，在濟濟多才的法國文壇中，都是有名的。姑且不論其他，即就批評而論，他的著述，除上段引說了那幾種之外，尚有下列數種：

法蘭西語的美學 Esthetigue de la langue francaise (1899)

思想研究 La Culture des Idees (1900)

文體問題 Le Probleme du Style (1902)

哲學巡游 Promenades Philosoques 五册

草徑集 Le chemin de Avelours

終言 Epilouges. Reflexion sur la Vie 四册

古董家關於時代物的對話 Dialogues des Amateurs sur les chose du temps

古董家關於時代物的新對話 Nouveaux Dialogues des Amateurs sur les choses du temps

但丁，皮阿特立士與戀愛詩 Dante, Beatrice et la Poisie amaureuse 此外尚有書牘二册，隨筆兩種，和一本最新奇的哲學研究：

戀愛之物理學 Physique de l' Amour Essai sur l'instint sexuel. 此書，如他所副標的題目所講，是一篇研究性的本能的論文，而他所研究的結果，依然是一個生物學者赤裸裸的意見。他說人是盲目追逐性欲的一個大昆蟲；他這話，正如他批評呂克萊士，把戀愛講的太無幻想了。這因爲他爲人太過於理智，理想觀檢自然都偏於客觀，無論什麼事情，爲他都是毫無奇異，赤裸裸地，無幻想成立的餘地了。這正是受了科學洗禮的現代人的思想。

古爾孟不單是批評家之雄，他的詩才，也是象徵派錚錚有聲的，眞不愧爲大詩人之一。他的詩集，如「西曼」，如「長禱集 (Le Livre des Litanies)」諸書中，能收名貴之作不少。拜銳 (Van Bever) 所選

的「現代詩人集(Poetes d' Aujour'hui)」錄取他的作品很多。可惜現在無多篇幅，不能詳細介紹來大家鑒賞。姑且把他有名的短詩「雪(La Neige)」譯出如左：

雪

西曼，雪兒像你的膝頭一樣白，
西曼，雪兒像你的頸項一樣白。

西曼，你的心兒和雪一般冰冷，
西曼，你的手兒和雪一般冰冷。

雪兒不遇火的親吻不會消融，
到了別離的親吻你的心才動。

雪兒在松樹枝頭怪是淸愁，

金髮下，你的臉兒越顯消瘦。

你的姐姐雪兒在庭前深深睡着，

西曼，你是我的雪也是我的愛喲！

——自「西曼」集中——

讀這首詩，我們便知道作者是怎麽富於冷的理智的一個人，雖歌詠戀愛的時候。這種趨向在前述「西克斯丁」那部小說，早就表現了。其後的作品一八九七年「迪堯美法的馬(Tes chevaux de liomede)」，一八九七年的「一婦人的夢想」一九〇七年的「處女的心(Un Coeur Virginal)」諸篇，這傾向益發彰明，思想益發透澈了。但是在他的小說中，表明他的思想最完全，他的創作，和批評兩種天才發揮無遺的，他的代表作總要推「魯森堡之一夜」了。

「魯森堡之一夜」是一九〇五年他四十七歲時的作品。他的學識思想與年俱進，益達於圓熟之域，而這部書恰是成於這圓熟期的圓熟之作。書中敍一個青年新聞記者某日晚上，一個冬天的晚上，在魯森堡公園散步，被聖鈸比敎堂的光，一時引起了好奇心；他走進了敎堂，遇見了一個中年紳士。一個平常的光景中一個平常的人，然而這青年，莫明其妙，生了恐懼和幸福的心，好像將近他可愛，可敬的戀人時候

一樣。 那紳士和他招呼，他的怒懼心全消了，只覺得幸福，環境變了，一個冬天的晚上，却是一個春天的早晨；百花燦爛地開着，他們順着薔薇花邊散步。 問答開始了，議論的花，正和薔薇的花，要同時競芳，對面忽然來了三個美麗的青年女子。 自然的花，智慧的花——哲學的議論——人間的花——女性——同時在公園中滿開了。 這青年幸福到了極度，他議論了哲學上的難問題，他聽了他的主——那中年紳士——對於埃比居，聖保羅，斯賓挪莎的讚美；……他又得了女神的愛寵。 然而眞的早晨來了，太陽出現了，他對於自己的幸福懷疑了，又信了，又疑了，但是他到底信了，他攜着他的愛，他的女神同歸了家，幸福達到最高潮了，他突然死了。

誠如此書的英譯者蘭蓀 (Arthur Ransome) 所說的，這部書同時具備浪漫的批評的兩種性質 (both romanesque and critique)。 叙述的精妙同批評的敏銳，眞可稱爲古爾孟的代表作。 並且對於從來思想的批評及主張，正可看出古爾孟及第二期象徵派諸人思想之所在。 我們一接讀第二期象徵派諸人——Verhacren, Maeter linck, Paul Fort, H. de Regnier Afred Samain, 及古爾孟——的作品，先覺得他們對於人生那種冷靜的程度吃一大驚。 他們決不像 Paul. Verlaine. 那一派只唱悲調。 敏感的理智已久受了科學的洗禮，不似前世紀人的對於科學只抱恐懼，只感壓迫了。 他們，利用科學的這利器，看透了宇宙變遷的程序，覺悟了人類能力的範圍，他們大大地斷念了一番，然後領悟可以

貫通宇宙的靈感，決定人類應有的奮鬭。他們創造傳奇Romance，但是這傳奇可歷歷有現實潛在着，不是由自己妄心虛構的。他們作品所寫的背景，固然不像自然主義那樣有實在性——恐怕有些還趕不及浪漫派的——但是我們讀的時候，明明知道是空誕，却依然被他吸引了去；人物和會話，也不似日常所聞所見的，然而我們還得他一舉一動，都似乎由我們的心坎中流出來的。這是什麼原故？自然主義趨外傾向的反動嗎？怕不至於這樣簡單。不待深去根究，我們言下可以承認象徵派諸人的思想，實可以應我們心坎深處的要求。

「魯森堡之一夜」這書，恰和以上所說的。淺薄的寫實論者，一句話便可以駁倒了，說這故事不近人情。那裏教會裏忽然會發奇光；那裏會有神出現；那種寒冷的冬夜可變成晴暖的春朝；那裏平白地會跑出三個年青女子，那女子又却都是女神？這麼一說完了，便是及他一讀此書，他覺得此話說不下去。再或者有主張描寫本位的，說這書藝術味薄，因爲議論太多了，失了小說的體裁。是的，這書的內容，四分之三以上，都爲議論占去，固然可說那些議論是書的中心，但是請再細細讀之。古爾孟決不是爲發揮這議論，特拉出一對人物來互相問答，代他發言的。若果眞這樣，有什麼稀罕，耶穌教會中那傳道問答正多的很呢！細細讀去，我們便曉得古爾孟不僅把他的思想借他人的口來議論，就是那人物的舉動，除了極力描寫的使有些實在性以外，都暗暗寓有他的思想。譬如魯司君之死，便是一例。

古爾孟不僅是一個思想家，他的思想是有科學根據的，他實在又是一個科學家。就如他著的「戀愛的物理學(Physique de l' Amour)」便是根據科學來研究戀愛問題的。而「魯森堡之一夜」中所講的人生觀，又完全是根據進化論的學說。

古爾孟的思想受他人的影響頗少而他對於進化論則所負甚多。埃比居研究人生問題，把人生分解到最終點，他取了希臘當年的原子論。新埃比居的古爾孟，研究人生問題他也不肯就表面的觀察下結論，把人生分解到最終點，他取了進化論來作根據。他說一切進化之原，都由於地球熱度的低減，人類能在這世界占最高的地位，便沾了這溫度相宜的恩惠。但是將來的人類呢？我們且看從前那蟻類是怎樣興隆，他們曾也占過一切動物的最高地位，如今溫度低減，他們的地位也便降下了。然而將來地溼還是要減的。並且一個動物，在他最適宜的環境中，智能最完全發展，但是發展到了極域，智能便硬化了，成了機械的。到了零落以後，他們的生活，便成了機械的生活；人類將來也要如此，但是人類的機械是發達絕頂的了，以後代人類而興的那類動物，也要對於人類這靈敏機械生活，興感嘆之心哩。

記得我前年冬，讀進化論時候，從來的人生觀全盤覆沒了，腦中所留的便是人生不過是偶然的。古生物學者已經給我們證明人類以前，每地層都有過當時最優勝的動物，然而環境一變遷，什麼都推翻了。從前龍類在地上的繁衍實在較之現在的人類有過之無不及，現於龍類卻絕種了，那麼將來我們的人

類呢？今年四月，我友曾慕韓從巴黎寄來古爾孟的書，我急忙打開讀了幾頁，覺得有趣；立刻跑在學校近處一坐小土山上去，一氣讀了四十多頁。最給我深刻印象的，就是論蟻類那一段，思想完全與我那時的相合；不過我腦中印的是龍類(是一種兩棲動物，並不是中國俗傳吞雲駕霧的那東西)，書上講的是蟻類罷了。我現在均思想及人生觀不完全與古氏相同了，但是進化論之後又受了此書的一番洗禮，這影響物是永久脫不了的。

與埃比居相同，古爾孟立脚於機械論，他當然與埃比居相同歸結於快樂主義去。但是他極力給埃比居辨解說他的快樂，不是如哲學家所解釋的那樣狹小，那麼古爾孟所謂快樂，其範圍當然也是很廣。他又賞讚斯賓挪莎講幸福，可以看來，他所謂快樂又與斯賓挪莎講的幸福相同。至於根據於這人生觀的實行，他並未明示，但他說不贊成反抗，那不是太消極了麼？

古爾孟對於教會和女子的見解，蘭蓀說，怕要招英國人的誤解。教會一事，在中國尚不能成問題，古爾孟對於女子的意見，此書並未有十分發揮，據我看，招中國人誤解怕是他對於勞動的議論。他說他並不反對勞動，然而同時却贊美游閒，這話在深悉西洋及其他各工業國一般人生活的，對於他這話當然不表示反對。勞動者罷工，要求減少作工時間，明明不是這種意思的具體表示麼？人生而當勞動，但是勞動不是人類生活的全部；我們勞動是爲生，爲創造，那麼勞動並沒有神聖不神聖之說。國人對於勞動素

甚卑視，近年來識者提倡勞動神聖之說，自是救時之論；古爾孟生於西洋目覩機械的勞動之苦，所以罵勞動神聖之說也是當然的結果；讀書的人要深思其根源能持平以觀，就不至以辭害意了。

其次便是他對革命和反抗的意見。他說：「革命是醜，革命不是幸福，」這話當然是對的。但是革命雖不是幸福，卻是求幸福必經的一個階級；若是退避，那便是自絕於幸福之門了。人生最後的目的是求幸福，人生本來有就樂避苦的本能，人的身體組織也是宜於快樂而不適於苦悶，這都是彰明較著的道理；但是人生而有一種盲目的欲生的意志，決不使我們退嬰；並且退嬰也是不可能，我們只當依着生之衝動依前躍進，那就是快樂，那就是幸福。天下最痛苦，最不幸福的，沒過活潑潑的生命力被人束縛，不能自由發揮的。被人束縛，被機械束縛，被學說束縛，被自己的思想束縛，都是一樣的，我們應該把這些網羅都決衝破！所以根據求幸福的心去革命反抗，幸福就有了；幸福決不是由天上飛下來的。

古爾孟讀了希臘羅馬諸哲，以及笛卡克，康德，海智兒，斯賓挪莎，斯賓塞爾，達爾文等近世諸大家的著述，成了他的思想。他說：「不要求真理，但是在一個人的當面應該了解什麼是他的真理（Il ne faut pas chercher la verite; mais il vant un homme comprendre quelle est sa verite)」我們通讀了這本書，也應持此種態度。我們不要在他的書中去求真理，我們應該看什麼是他的真理？

（選魯森堡之一夜）

霍普德曼的自然主義作品

希眞

一

戲劇自易卜生後開了個新紀元，近代劇乃與古代劇大不相同：這是大家都知道的。易卜生作品的特點凡三：（1）題材的平凡與現代的，（2）對話的如實，（3）社會化。這三點後來就成爲自然主義戲劇的主要骨幹了。

除了直接受易卜生的影響，近代的自然主義戲劇間接亦頗受法國曹拉等的影響。曹拉是自然主義小說的大家，他提倡照人生的實況去描寫人生，他以爲人生的主體實是黑暗的野蠻的，所以他最愛取下流人的酗酒、犯罪、獸慾、以爲題材；他以爲人在靈肉兩方都是脆弱的，個人絕對的不能反抗環境，他又極推尊遺傳學說裏的假設，所以他愛描寫環境與遺傳的無限的勢力。曹拉亦曾竭力想把他的自然主義推廣到戲劇界裏，不幸未能成功。

在俄國方有近乎自然主義的戲劇出現；這就是托爾斯泰的黑暗的勢力。托爾斯泰原是一個理想家，不甘承認環境的極大的威力；但是這篇黑暗的勢力却描寫個人爲環境所克服。托爾斯泰後輩的文人，如柴霍甫和高爾該，也曾描寫個人與環境的相爭，而且都偏於個人的失敗。在瑞典有斯德林褒的劇

，本也是近於自然主義的。但是可稱為純然的自然主義的劇本，卻出現在德國，第一人就是霍普德曼。

德國的自然主義運動以及霍普德曼的參加運動而奏成功，我在上篇霍普德曼傳裏略有說及，現在不再多說。我們現在要考察的是霍普德曼的自然主義作品中所含的思想。

二

自然主義緣何思想而起？這問題，差不多已有一致的答案，——就是跟着哲學上的唯物論起的。說得詳細些，可分為三點：一是生活競爭，適者生存之說；二是兩性在生物學上本屬相等之說；三是遺傳與環境有無限勢力的觀念。生活競爭說者既以為社會中各個人間都是不斷的戰爭，必打敗別人然後自己可以得活，就不知不覺要承認一件事；這件事是什麼呢？就是競爭的結果，大部分人是失敗的，他們失敗者雖不至於即死，處境不利卻是可以斷定的。於是自然主義者就說，文學既為反映人生，應該反映出極普遍的人生，競爭失敗者的生活正是現代極普遍的人生，所以我們就該描寫他們，不應該忘記了他們，反去虛擬夢幻中的理想人生。男女相等之說既經生物學的證明，則從前一切輕視女子的觀念都失了根據；故自然主義者又主張提高女子的地位，與女子以完全的自由。環境與遺傳既有決定個人運命的無上威權，人類的悲劇因此就開了一個新方面；又因一社會內的人類是共處於一個大環境之內，共在一個大遺傳之下的，所以自然主義者確信機械的定命論。凡自然派文人的作品裏，差不多全有這三種思

想；霍普德曼早期的作品亦復如此。但據卡爾文湯姆斯 (Calvin Thomas) 所說，霍普德曼於此三種思想之外，又加了社會主義的思想，其例卽是織工。

我們現在試把霍普德曼的初期作品來考察一下看他是否和上文所說的相合。

三

第一先講那篇日出之前，這篇劇本說明環境的勢力和遺傳的勢力，最為動人。

在某礦區，住着那個富而不義的科洛司。因為他的地裏發見了煤，他居然成了富翁，奢侈淫縱，過他的生活。他續娶的後妻，和他的鄰人是有姦情的。他前妻生下兩個女兒；大女兒是個酒鬼，曾經生了個孩子，在三歲時吃酒醉死了。大女兒的丈夫現為工程師，叫做霍夫曼，也是個色鬼。只有他的小女兒是個乾淨自好的人，從小時起就寄養在外，不受這可怖的環境的薰染。全劇開幕時剛巧這個小女兒——海倫納——從同胞會（基督教之一派）的學校裏回家，投入這可怕的汚濁的漩渦。

那時剛巧有個熱血的青年，他是理想家，是社會主義者，來到科洛司的家裏。這個青年到此地來，專為考察礦工的狀況；及見了科洛司的大女壻（那個工程師）方認得是舊同學。海倫納和這青年理想家間立刻發生戀愛了。她很為青年的高尚道德及社會改造的理想所感動。她打算靠着他的幫助，趕快離開這汚濁的環境。因為她的姊丈，那個工程師，越發對她無禮，處處強逼，不顧自己的妻子正在臨蓐呻

吟。她的終日爛醉的父親，竟亦把她當作發縱獸慾的目的物。她并且親眼看見她的後母和鄰人的姦情。她在這種惡濁空氣的家內簡直步步荆棘，痛苦極了；她極盼跟了她所愛的人逃到外邊去吸些新鮮空氣。他亦容應了。她的唯一的靠山就是他，她跟緊了他。但是不幸！這個靠山竟是靠不住的。他竟不別而行，留下一封信給海倫納，便自去了，因為有個醫生把科洛司一家人的歷史詳細告訴了他。這個理想家是決不肯和這樣淫亂的人家聯姻的；他恐怕成了婚後，這一家人的淫亂的根性會遺傳到他的孩子身上。海倫納讀完他留下的信，她立刻拔了牆上掛的一把獵刀。自殺是她唯一的避難所！最後，一個僕人發見了她的屍身而驚喊的聲音，同時也聽得見她的父親帶着酒醉的哼哼的唱聲：「我不能到手兩個美貌的女兒麼？」幕就很快垂下了。

自然派作品裏的主人翁大都是意志薄弱不能反抗環境而終為環境壓碎的人；所以海倫納終於自殺。不但是海倫納；就是那個信奉社會主義的青年羅絲也是個意志薄弱的人。他的處境實能救海倫納，却竟不救，這就是他沒有和環境奮鬭的精神；海倫是科洛司前妻所生，而且是科洛司未墮落以前所生，當然不至稟有父親的酗酒和後母的淫毒底遺傳，羅絲可以不必多所顧慮，然而他竟因此懼怕遠離，這也表見他沒有勇氣。日出之前裏就只有這兩個「人」，但是都陷於被命運征服的地位，所以全劇慘澹黑暗，沒有一些光明。

比較日出之前稍稍帶些樂觀思想的，是和平祭。這也是描寫腐敗家庭的劇本。威廉的家庭雖比科洛司一家略爲好些，實在也是很壞的了——打架，鬬嘴，成爲常課。威廉是個性氣好鬬而又卑怯的青年；幾年前和父親口角，竟至打父，隨後便逃了出來。他遇見一個聰明勇敢的女子，名爲伊達；兩人發生戀愛。伊達以愛情感化他的暴戾的性情，並勸他回來。於是在聖誕節的前夜到家，見了父親，復爲父子如初。

但是風波立刻來了。聖誕節的冬青樹剛剛豎起，家庭的變故又起了。威廉的哥哥和姊姊又爭鬧起來，父親卻向着女兒。威廉實情是要幫着父親，而父親反疑心他；結果大家都攻擊威廉一人。只有伊達替他辯護。幸虧她，總算和平過去。伊達所做的事，就是日出之前裏的羅絲所不敢做的事。她努力和環境和遺傳奮鬬；但是結果有什麼好處呢？她用力救的那個人是不配救的；她爲那人犧牲一切，但是那個人太卑怯了，不值得她這樣犧牲。伊達唯一的希望——希望他們結婚後威廉的性格可以變好，——竟是不可得而實現的。伊達對於現在完全失望了，惟希望下一代能挽救過來。從這一點樂觀思想，頗可以看出霍普德曼的個性。

日出之前與和平祭都注重在遺傳，織工和運貨車夫海斯區爾卻是注重在環境。作者借西勒西亞織工反抗資本家一事，描寫現代勞動階級和資本階級相鬬的情形。雖然這篇劇本注重客觀的描寫，對

於勞動階級和資本級階兩不偏袒，但是作者同情於勞動階級的意思是很顯明的。 織工的反抗精神，抵禦官兵而得勝的情形，都用極靈活有力的句子描寫出來；末幕從一個小孩子的口裏敘出工人與官兵格鬬的狀況，終之以流彈打死袖手旁觀的不贊成革命的老織工（小孩子的祖父），更饒有弦外餘音。

織工一篇描寫人類反抗環境的精神，運貨車夫海斯區爾一篇卻又描寫人類被環境克服而終至逃避於自殺一途。 日出之前裏的海倫受環境的迫逼，不甘同汚而又無處可逃，乃出於自殺；運貨車夫海斯區爾裏的海斯區爾處於不利的環境而無力改善，反引起良心上的自責，所以亦終至於自殺。 霍普德曼前此的劇本大都人物很多，線索紛然，情節複雜，並且不多描寫心理狀態；這本海斯區爾卻是人物少，線索明，情節簡單，多描寫心理狀態。 在藝術方面看來，似乎比從前的都進步些。

四

上面說的幾篇都是霍普德曼的純粹的自然主義作品。 霍普德曼另外有幾篇劇本卻是夾雜一些浪漫色采的，我們在下面也來說幾句。

獺皮褂——所謂「賊的喜劇」描寫一個女子。 華爾孚是偷兒的老婆，一個潑悍的女子，並且也會做賊，但表面上卻以洗衣為業。 她的外貌極象一個正派人，所以她的鄰舍萬萬想不到她就是常偷他們東西的人，有一次，她偷了一件獺皮褂，警察查得很急，而且亦不無幾分疑她，她卻做出沒事人兒的樣子，滿口

可憐瑪不幸的被犧牲者，爲像兒無良，竟被她遮掩過去，不至破案。

火災就是接着獺皮袍的一篇劇本。華爾爭仍爲書中主人翁。她已再嫁一次，年紀亦老了一倍。她的聰明已不如從前，道德却更壞了。她現在不做小竊，却做大騙子了。她保了火險，然後放火燒房子，想拿保險行的賠款來給她的女婿蓋座新房子。不幸她的詐僞走過了頭。房子固然燒了，連她自己亦燒個半死。後來保險行裏賠了錢，新房子也快落成了，她自己也就死了。

霍普德曼最後發表的一篇自然派劇本就是那篇鼠。哈生路德的老婆死了個獨子，極盼再生一個。剛巧有個波蘭女子生了個孩子，於是哈生路德的老婆就暗地收買了來，哄騙丈夫及鄰人，說是自己養的。波蘭女子既賣了兒子，忽又懊悔起來，特來要求贖回。哈生路德的老婆恐怕事情暴露，暗令她的無賴的哥哥趕走那個波蘭女子，不料她的哥哥竟把那波蘭女子殺死了。哈生路德的老婆聽得波蘭女子殺死了，怕得什麼似的；生恐他的哥哥在外聲張，便留他在家裏管住他，使他不敢胡言。但是她的丈夫大不贊成。他要把小孩子奪去，不給老婆管，省得天天和那不肖的舅舅見面，學了壞處。這件事，老婆自然不依的；經過了口角爭鬪之後，丈夫終於奪了孩子去，老婆却自己尋死了。

霍普德曼在這篇鼠內描寫的，和其餘的自然派作品相仿，乃是獸性的本能。專描寫獸性的本能原是自然派文學的一個特點，霍普德曼的作品裏却祇有這一篇是專爲描寫此點的。

五

我們上面已把霍普德曼的自然主義作品約略說過了；他那些作品裏的思想大概和一切自然主義作家相同，也已約略說過了。 現在我們要注意一點；這一點可稱是霍普德曼自然主義作品特色——對話的應用方言。

霍普德曼劇中的人物的語言，總是說的本鄉土音。 那里的人就說那里的方言，絲毫不爽始終如一。譬如在日出之前裏，霍夫曼，羅絲，海倫以及那位醫生，都說正式的德語；其餘人物都說西勒西亞土語，聽差愛德華說的是柏林音。 在獺皮褂裏，更把各階級人的俗語傖音，細細的分析，支使各個人物去使用，並且還依照各人的出身，顯出一些土音。

儘量應用方言，本是德國的澈底自然派所主張的，但是運用至如此巧妙，卻只有霍普德曼，在現代戲劇家中亦推他獨步。 (選小說月報)

王爾德評傳

沈澤民

『……這不是享樂的話；這是人與人相聯絡的手段，把他們聯絡在一樣的情感之內，而是個人與全人類的生活上和日進於幸福上所不可缺的。』——託爾斯泰藝術論

王爾德是英國近代的唯美派文學家。正當歐洲文學日漸與人生接近的時候，他獨倡爲藝術的藝術而主張把藝術分離人生。他說：『現實的人生，是常常毀壞藝術的主體的。文學中最高的享樂是把沒有的實現出來。』他極反對法國當時左拉等的自然文學，據他的意思，文學不是反映時代的東西；藝術家的任務不是反映時代，乃是發明；他甚至於說，做文學家的若竟卑鄙到不得不到現實人生中去找他的人物，那麼他也該謊說那些人物是創造的，不是抄襲的。

王爾德對於人生的見解，就是以爲人生應該藝術化。他的一生就是一個藝術派的倡導者。他曾有一句話：『人不愛藝術則已，若愛之則應該把他愛得比一切更重要。』王爾德自己確是這樣的，藝術就是他的人格中一個主要的音調。

除了藝術以外，王爾德就是一個很要不得的人。惠特曼，蘭格，勒士蒲伯訥等人在當時很有人稱他

們是瘋人，是不道德者；但是現在這種成見的批評都已經消除了，大家承認他們有特殊高尙的道德和清楚的頭腦。 惟有王爾德不能算有什麼道德，若是有，就在他對於藝術的健全和詩趣的公平土的信仰。王爾德的秉性是頹廢派一流，行爲也和他們相像。 他熱情奔放而無所節制，欲望極大。 常想『吃盡地球花園中所有的果子。』 他常處處招搖世人的耳目，想得個大名；而終究因爲做了不名譽的事，被下了牢獄。

他的作品：小說有 The Picture of Dorian Gray。戲曲有 An Ideal Husband; The Importance of being Earnest; Mme. Windermaine's Fan; Salomé; A woman of no Importance; Nihillist。散文有The soul of man under Socialism, Intentions 和 Profoundis 是在獄中做的；詩集有 Hélas 和 The Ballad Reading Goal。 其他有一本神話集名 The Happy Prince 也是文學作品中的重要著作。

他的作品中有一個共同的色彩便是唯美主義。 他採用許多美的名詞美的談話；他的作品中，尤其是戲劇中的人物，都是若有若無，不十分眞現。 人家批評他，他就悍然答道：『藝術的目的就在實現非實有的人物事象啊！』

許多人稱他是一個乖僻王子。 因爲他的行爲他的言論都是乖僻的；輕視人生而把藝術當做實在，

也是僻論之一。前面說過，他是一個熱情奔放而不歸正軌的人；不幸又是一個極端的個人主義者，往往喜歡標奇立異不與衆人同調。在他的意思，以爲眞理是極限於個人性情的東西，若有兩人以上相同便是假了。他有時固然也能隻眼獨到發人所未發；但是因此對於人生和眞理的全部，卻反而蒙昧了。

他的一生也和他的藝術一樣，是爲了自身而存在的。但是他一生的事蹟卻供獻了極好的人生問題的材料。他是一個主情熱的希臘式的人，他的行爲是和道德互不相容的。在他的一生可以代表道德與藝術靈魂與肉體的衝突。同是他一人，在藝術上升到了極頂，而在人生的奧處，卻發出絕望的自怨自艾的叫聲。『我的一身就是地獄與天堂』加郁（Khayyau）這句話可以移贈給王爾德了。

王爾德早年有一首詩名 Helas，中有一段簡直是預言他的一生。那詩是：

追隨着一切的熱情直到我的靈魂，
成了一枝絃笛凡是風都可以在這上奏出聲音，
我捨棄了我那古來的智慧和莊嚴的約束，
便是爲此麼？
我想我的生平譬如一個層書密寫的詩簡，
專爲着絃管和吟哦，

滿塗了稚氣的閑暇日閑懶的詩歌，
但是他祇替我掩過了那全體的祕密。

當然有一個時候我恐將
蹴彼日照之高空而從生命之不協的調中
彈着一個嘹亮的音節，達彼帝聽。
那是死的時候麽？　咳！　空揮三寸管。
我祇嘗觸着了那夢幻的甜蜜——
我甯當失去那靈魂的遺產？

看了這首從靈魂裏喊出悲嘆的小詩，我們覺得何等的沉痛啊！
入獄以後，他纔覺悟品性與運命的關係。他自己說，我生平有兩個大關鍵，第一個便是我的父親送
我進牛津大學；第二個便是社會送我進牢獄。關於懺悔的話，統記在他的 De Profoundis 中。他說：
「我一向竟不會悟到日常的細行小節是於品格的成毁有關的，人在暗室中做的事，是終究要登到屋脊
上高聲大叫出來的。」

De Profoundis是一部奇異的靈魂之記錄。病態的，可憐的，却又是懺悔和掩飾自罪和自辯的奇絕的混合。眞心的懺悔呢，還是強詞的抗辯？靈魂的供狀呢，還是靈魂的誹謗？莫明其妙！

王爾德的名字是Oscar Fingal O' Flahertie Wills Wilde 一八五四年十月十六日生於都伯林，早於比內羅（Arthur Pinero）的誕生一年，早於蕭伯訥二年。他的父親威廉王爾德（William Wilde），母親愛爾基（Jane Francesca）都是有名人物，當時社會的領袖。他們兩人的特性傳給兒子，產出了一個不幸的王爾德。父親威廉早年以文學鳴；後來忽傾心於醫學，到倫敦，柏林，維也訥等處專心研究。研究的結果，得了一個『近世耳科醫學鼻祖』的稱號；他另外還得着許多令名爵爺的名號也是在生前得的。但是王爾德不幸，不會傳受着他父親那種科學專家的才具，却得了他那種不道德者和放浪派的缺點。王爾德的母親也是一個極漂亮的人物，文學很好，一八四七年以後，常在都柏林的"The Nation"雜誌上供給稿子；她的有名著作國家主義者宣言是受了維廉的民族精神一文的影響而來的，替她博得了很大的名聲；其他凡辦事的才能，應酬的本領，遇見過她的，都能證明她確是一個人物。王爾德從她的身上傳受了幾種性質：對於人生實際事情的冷淡，和交際應酬的手腕。蕭伯訥從他的母親那邊受到了音樂的嗜好；王爾德也從他的母親那邊學得了文學的興趣。

最近替王爾德作傳的人，有一個記着說：『他的文學才器，他的詞令詩歌的天才，直攖艱深學問的能力，他的愛美的天性，當他清爽的時候的常識見解，他的自身和家族的自負，和他當危急時候的道德的勇敢，都可以歸諸「直接的遺傳」或「血質的嗜渡」的；但是從此也傳給了他那種嗜酒，怕失敗，漠視道德，和對於財富及社會榮譽等的過於重視等缺點。』

當他很小的時候，他的母親就以爲他是一個『穎異』的孩子。 他嘗跟他的父親出去搜求古董，這一次旅行引起了他愛神話和愛秩聞的性情；他在客廳裏聽他母親的愛爾蘭思想的談話，鍊就了他的智慧。

他一生中最好的教育，是在他父親的早餐桌上和母親的會客廳中得來的；不過在撲都拉學校裏所得的益處也不少。 在那時候，他見了算學是頭痛的，做文章的本領也不大顯出；可是讀書吸收的本領却極驚人。 他在學校裏自視甚高，專好替他的同學起綽號，或和教員引起冗長的討論；這種脾氣一面却增進了他的智慧和空想力。

他在 De Profoundis 裏說：『我的一生有兩大關鍵，一是我的父親送我進牛津大學，一是社會送我進監獄。』 牛津大學確是和王爾德的一生有絕大關係的。 他的全付精神獻給藝術，就在那時開始。那時羅思金 (Ruskin) 正主講席；羅思金的人格和美術，影響於王爾德是不問可知的。 王爾德不但受了他先生的影響，并且也把先生崇拜得什麼似的。 但是羅思金對於王爾德的影響却專祗在他的美感

方面；王爾德在牛津大學裏邊的房間出名裝飾得最美。王爾德的父親本是個古物收藏家，他就把父親家裏的許多古玩拿來裝飾。在他文學上的影響就是眩美的熱心，他的文學若有什麼價值，那價值就在這方面。初進牛津的幾年內，他已經常做得文了，發表的地方大致是都伯林的 Kottabos 和 The Irish Monthly 兩種雜誌。在那時候，他還遊歷了一次意大利，雖然從藝術的精神方面的影響使他傾向羅馬舊教，但是因爲缺乏積極的信念，對他的一生沒有絲毫影響。

對於王爾德的一生影響最大的，是希臘的旅行。這一次旅行雖然不能把他造成一個『健康的異教徒，』卻把他平日夢想中的美境大大的證實了；並且還給他看了許多平時所夢想不到的美。王爾德自己曾說，從此番遊歷之後，他『把憂愁的崇拜一變而爲美的崇拜了』。他曾有一時專一夢想宗教的美妙；但從此時以後他把一生專獻給藝術，獻給美的宗教了。有人說，王爾德在牛津大學時，對於古典文學的研究，已經和一種病理的感情相融合，此中所含的危險他統看不到了。法蘭西的象徵派詩人 Henri de Régnier 把王爾德的墮落都歸咎於這兩種原因，以爲希臘的旅行和古典文學的研究，把他推入了一個過去的時代，反蒙昧了自身時代的實生活；這批評是不錯的。他說王爾德自己相信『所托生的是在文藝復興期的意大利，或在蘇格拉底斯時代的希臘。他是受了時代錯誤的懲罰……』；

在牛津大學的時候，他是很出鋒頭的。當時有一個詩學的競爭會出一個題目是 Ravenna 巧巧

他剛到那邊去遊了回來，這首詩就被他得頭等獎。 在這詩裏可以看出他的詩才已經大進步了，除了缺少一個中心的思想而外，畢竟是配得上稱讚的好詩。

出了牛津大學以後，他就裝起了唯美運動者的面目了。 他和左拉和蕭伯訥一樣，都看破了這世界是一個廣告主義出鋒頭主義的世界；他見得人家對於他的文才不起十分注意，就決計把人格的怪僻來哄動時人。 他就特地裝出怪癖的樣子。 他穿了『一身天鵝絨的衣服，寬的汗衫，倒摺的領口，喉間用一條異樣顏色的領帶打一個 Lavallière 式的結，常常在共公會集的地方來往，手裏拿一朵向日葵花或百合花，』洋洋自得。 他穿得花蝴蝶似的到處逛，一面却大吹其唯美論，彷彿自己就是一個唯美運動的大主教，開口閉口不離藝術。 他以爲發現自然與藝術中間的美就是他自己的責任；那些不知道平淡無奇中的奇蹟的人就被他稱做『俗物』。 當時就有許多人譏刺他；Punch 報上載滿了諷刺畫和諷刺詩，都是指着王爾德而發的；以下的一首短詩就是一個榜樣了：

『唯美派中的維美派！
這是一個什麼稱號？
這個詩人就是王爾德
但他的詩却原來也平凡。』

人家大批評王爾德原是怕他在社會上做獅子；但是他們也有幾分不信的意思；彷彿是在猜疑他外面雖然披着獅皮，到底是要放出驢鳴來的。這也不要說他，王爾德從此一來倒也有一個主顧肯替他發刻詩集了；而且又有美國來請他去教授美學。這個消息總算是招搖的成績。他決心到美國去看一看。但是美國來請他，並非因為他的詩集在美國已經暢銷了一年，却是因為聞名他是一個『唯美派和唯美運動』的首領。

到了美國，美國人用好奇心歡迎他，把他當作是文學界上一個異樣好玩的支派。他們要看看他的異樣衣服，聽聽他的怪癖言論；他們看他如同看戲法一樣；看了下來就批評他譏刺他。有不少方面劇烈攻擊他。王爾德的大辯才叫他悍然回答道『我有我的天才！』但是待他以禮的知名人物也頗有幾個。王爾德一面固然受人攻擊得很苦了，有些地方却也是自己不好；譬如那一句話：『我不大滿意大西洋。他並沒有我想像中的那麼偉大』又如：『我對於尼亞加拉（美國最大瀑布）失望極了。許多人一定要對於尼亞加拉失望的。美國的新婦個個都要被帶到尼亞加拉去的，看了這樣大而無當的瀑布，雖不是最大的失望也該是伉儷生活中最早的失望罷』。這種誇妄的話，當然是要惹人笑話的；於是大家傳為笑柄並且做出許多諷刺的詩和畫。『社會嘲笑的專制，』王爾德這樣聰明的人，竟沒有悟到麼？許多人去聽他的講授都是出於好奇心，是要去看看這公開的丑角。他的講義共有兩本，一是英國的文藝復興

一是美國的裝飾美術。有人說他不過羅思金的一個淡溶液；其實不然。前書是一部很有結構的書，雖然有些僻見，却不失爲一部研究英國文藝復興運動的很難得賞鑑的書；後者雖沒有什麼創見，却有許多當時還在雲霧中的問題都被他很清楚很切實的發揮出來了。當時的太陽雜誌 (The Sun) 上對於他的講義也都給了很公正的批評，但是這種公正的話是不入嘲笑者的耳朵的。凡有不論什麼偉大人物偉大理想，起初總是被羣衆所攻擊嘲笑的，他們對於王爾德也因爲嘲笑他的怪僻行爲而幷他可取的地方也蔑視了。』

王爾德的『招搖政策』是完清不了債的，他終生不能忘記，騙子行爲是不容易做的。離開了美國，他到法國。現在他再不提唯美運動的話了。『那是第二期的王爾德』他說，『我現在是在第三期了。』他要專心著書，一到了巴黎就把自己的詩集分送給那文藝界藝術界的有名人物，很受各方面的歡迎，王爾德就立身在囂俄，剛果爾 (Gongourd) 蒲席 (Bourget) 都德 (Daudet)，班魯哈 (Beruhardt) 和許多巴黎印象派畫家之間了。但是他招搖的心理仍舊如此；他若果有更充分的準備和才技，他的成功或者更要大些，但是他想要『嚇那本地的人』。他就學起巴爾札克的模樣來作文的時候也身穿了巴爾札克式的罩袍，到街上的時候手裏也拿一枝仿造的『巴爾札克先生之杖』。他在法國做這舉動是很不識時勢的，法國人並不大驚小怪；學了巴爾札克却也於他有一樁好處，就是他倒也把野

心收起眞個像巴爾札克一樣的奮力著書起來。這時他出了兩部著作；一部是戲曲 The Duchess of Padue，一部是非常叛教的而且肉感的詩 The Sphinx。這兩部書一點也得不到收入，那部戲曲本是替女優 Mary Anderson 做的，她竟不肯收受。這時候，王爾德在英國的產業也快要賣完了，他的用途又大得不堪，而且著作也賺不到錢。法國再也不能久居了，遂在一八八三年回到倫敦。

回到英國以後，他遇見了那個可愛的李沃德 (Constance Lioyed) 一八八四年做了他的妻子。當這幾年之中。王爾德的著作甚少，他暫時的專門治生。靠了他妻的裝奩，他們可以租一間很精美的房子做共同生活了。這時候，他認識了 Whistler，他的房間就是 Whistler 替他布置裝飾的。王爾德在這時候也做了一次教員，但是決計再不拿人格和服裝去換錢了。王爾德夫人是一個很可愛很時髦的女子，談吐也漂亮，和王爾德正是一對璧人。他們兩個人在太德街上做了倫敦時髦社會的北極星。

王爾德的片言隻語有人傳說；他夫人的服色好尚有人倣效。在這時候，王爾德也時時替雜誌上撰些文章，安樂王子 (The Happy Prince) 等篇是在那時出來的。但是王爾德的生計却一天窘急一天了，所以當一八八七年，婦人世界雜誌請他去做編輯的時候，他是不得不去的。他在這地位共二年。自一八八七的十月起至一八八九的十一月，因爲他的藝術眼光過高，所以編輯不甚有成績，却不能說他做事不出力。自結婚以後到一八九二年之間，著作甚少。Happy Prince; The Picture of Dorian Gray;

The Soul of Man under Socialism; Intentions 是那時出來的。這一時的著作，有人說他沒有永久的價值；而一班崇拜王爾德的人，其中是外國人民多，卻說他是在英文學上佔有重要位置的，而且把王爾德尊爲有銳入的觀察和精密的見地的哲學家，其實這兩者都有一點；在這些論文中僻論也多，獨到之見也有。

一八九二年以後，王爾德忽然改著社會劇了，Lady Windermere's Fan; A Woman of no Importance; An Ideal Hu'band; The Importance of Being Earnest 等都是一八九二和一八九五數年之間來的。這一次可大成功了，倫敦一處，一個晚上可以看到三處都在演王爾德的劇本；於是文學的報酬——金錢——便泉湧般的流入這個花花公子的手裏。可是到了一八九五年三月，來了一件飛災橫禍。王爾德自從有了錢，不免又漸漸的發揮本能；到了最後二年，竟時常酗酒發狂。一天晚上他醉後誹謗了 Queens Berry 侯爵有不名譽的話，侯爵告了他，就把他收進了監牢。過了兩年的監牢生活，著了一卷詩名 The Ballad of Reading Goal，和一卷懺悔錄就是 De Profoundis。出獄以後，他改了一個姓名，窮極無聊，心裏痛悔往日，在社會上又得不到一些什麼安慰，不久就死了。

王爾德是一個少年傑出的文學家，卻死得很早。死的原因是他自取之咎，固然也可以歸咎於遺傳的缺點。一個人，智識上達到希有的最高層，而人格上卻不能受人的尊敬；是社會的罪惡麼？是天生的

命運麼？還是自己的不好？總之，這是人生再大不過的悲劇！

王爾德的著作在藝術一方面，他那種華美的文彩，豐富的想像是有不朽的價值的；至於他在文字中所表現的享樂主義的傾向和藝術無上主義的僻見，對於世道人心及文學本質上的影響卻很有討論的餘地。在王爾德式的人看來，人生的意義或者無非享樂，藝術的歸結或者無非美感。但是王爾德的人生觀已經在他的一生中完全扮演過了，享樂主義的結果是靈魂的墮落，唯美主義的實際是夢裏的空花；一生的僻行僻論落得最後的一場慘劇。自怨自艾的呻吟，充滿了獄中記的篇幅，這不是王爾德親口的供狀麼？這不是歷盡了人生以後的王爾德的悔痛的呼聲麼？

個人主義本是近代一切思潮所盤旋的中心。易卜生的反抗是喊出近代一切男女心中所有的不平。解放了習俗的專制，奮發起自我的責任這是我們這大文豪為一般麻木的社會所下的針砭。然而解放了以後的自我，應該如何對人對己盡應盡的責任，這是真正的問題而不容忽視的。王爾德是一個個人主義者，他的人格中貫澈著個人主義的液汁，但是他的行為卻上了迷路了。本他個人的色彩去實行他的享樂主義。拿藝術的神聖事業專供熱情的滿足。論他的品格很可以使我們愛重，論他的內心生活很可以使我們哀憐，論他的天才很可以使我們佩服；但是他的為人畢竟不是能使我們同情的，因為

他除了自身以外沒有一件事可以動他的愛心。 他的熱情是爲一己的，他的藝術是爲一己的；那怕他的戀愛，也是爲他一己的。 他抱了游嬉的態度，換盡了他的一生；但是對於我們有什麼貢献啊？

王爾德到這世界上，彷彿一個餓狗走進一個富家的廚房，他見得滿地的齒骨心存貪戀。 而又知道這種享樂是不能長久的，遂祇得儘量大嚼如恐不及。 所以他的希望便是『求存，求知，求感……求貫通一切，求讀一切書，求經驗地球上一切可以經驗的事』 用他自己早年的話，他『願吃盡地球的園中所有的果子。』 但結果是『地球園中的果只嘗着享樂一味，這味是苦的，並且一到他的舌尖已變成灰土了。』 他的「藝術之宮」也打破了，藝術所給他的安慰是人生經驗的懲罰。 其實，他如果能拋去一些自我的慾望，多把些同情給他行輩的人類；少耽於藝術人生的幻想，人生何必眞是那樣的空洞和殘酷？ 唯其專見了自我一面的人生，所以全世界都失了意義啊！

王爾德常說：羣衆往往是無智識的，藝術家就不當受羣衆的意見所牢籠。 他說：戲劇不是爲了戲場而產生的，乃是藝術家迫於內部的衝動之不得已而自己表現的。 流行而錯誤的信條向他說：『戲劇的法則是戲劇保護者給的。』 王爾德理直氣壯的答道：『是藝術作品左右看客，看客不能左右藝術作品。』

他痛罵那些作通俗小說的人，並不是因爲那種作法太容易，只是因爲做藝術家的要去迎合社會上一般半成熟的藝術觀念的人就不得不『抑制他自己的情緒，不爲藝術的快樂而著作，却爲社會中教育不

全的人的享樂而作了，因此他也就不得不壓制他的個性忘記他的文化，銷滅他的格調，把一切有價值的東西統統犧牲了。』 王爾德素常的主張是如此。

但是因為麵包問題的緣故，他也把眼光落到喜劇舞台上了。 他的觀察是不錯的，四本社會喜劇出來卽大受歡迎。

他這四本喜劇就是一個理想的丈夫(An Ideal Husband)一個不重要的婦人(A Woman of No Importance)遺扇(Lady Windermere's Fan)及忠實之可貴(The Importance of Being Earnest)。 四本劇是接連着很快的出來的，體裁也相仿，惟忠實之可貴一篇與其餘的不同些。

遺扇是王爾德最流行的劇本了，劇情是一件三角關係的戀愛事情。 但是其中的人物都缺乏一種眞切的印象——有人說他的劇中人物都像紙板剪的，只在台上移動了一回——但是他却能設法使他們確定表示現代的社會情狀。 在一個不重要的婦人中，據王爾德自己的話，是攻擊現社會男女法律之不平等的，這一回他過於要求他的人物逼眞了，可又無意之中因為要談話有聲色却把劇中許多人弄成一樣的面目了。 一個理想的丈夫有些格式是模仿易卜生的，例是他對於 Sir Robert Chittern 的描寫，雖蕭伯納寫來也不過如此。 但是不幸王爾德不是完全模仿易卜生，影響王爾德的反是小仲馬。 你看王爾德的一個理想的丈夫與易卜生的社會棟梁兩劇的結局就知道了。 社會棟梁的結局是怎樣?

他的英雄當衆自承他道德的墮落，幕落的時候，正是一個自慚自悔的人預備『捲土重來』做他自拔的工作。 理想的丈夫中的英雄 Chittern，雖吃了很大的一嚇，但是王爾德不但把他輕輕的放過了，反而把他昇到內閣中去當一個閣員啊！ 最有價值的是忠實之可貴一篇。 他用滑稽的筆法深深地刻劃心理。

Haukin 曾說王爾德在這一篇中所創出的格式眞是對於英國劇場上的一種新貢獻——這見解是那個聰明的德國人 Alfred Kerr 所極端稱許的。 蕭伯納對於這篇著作也發了一篇同情的讚許，他說：

『愛爾蘭是各國中最和英國不同的一國。 在愛爾蘭人看來（蕭伯納和王爾德同是愛爾蘭人——而且是同鎭的） 世界上最可笑的事也無過於英國人的嚴肅。 若果英國人的行爲也是這樣嚴肅，那倒有些可怕的，唯其不然，所以愈加令人發笑了。 英國人自己完全不覺得，王爾德却看的淸淸楚楚了，於是用過不住的滑稽替他描寫出來。 英國人看了，既然不能說他說的不對，自然只要怪他盡情露了。 並且嚴肅既然有人嘲笑，於社會的基礎大有不利，更不得不着急哩。』

講到熱心精神和才華，王爾德是和他的同鄉人蕭伯納很相近的。 兩人同是倨傲的個人主義者，同有用簡單的話說出眞理的天才，同有譏刺社會的鋒芒。 王爾德不及蕭伯納的地方多多，却有兩點勝過蕭伯納：就是趣味的敏感和非常的口才。 還有一個根本的異點，就是蕭伯納是以教訓爲主的；王爾德以享樂爲主。

王爾德的社會劇一時間雖然很流行，但是在當世的大名家——如易卜生，哈潑曼，蘇德曼，海爾佛（Hervien）史德林堡諸人——中間是沒有位置的，因為他缺少戲劇的根本要素。 第一是人物沒有個性的，（當然是進一層的說法）第二是沒有交互的活躍的情緒。 他的人物所有的個性只是處在某境地的人應該說的某種話，所以只是一種普通式的描寫，至於真正個人各別的個性，他却不能描寫出來。 有人說，『王爾德的人物只是王爾德一個人自己套上了種種面具』王爾德的自我中心性不但使他成為先天的個人主義者，竟使他做劇本都不能離開自已的個性！ 『他的人物也都是沒有真生命的，使人看了，疑他們是否真有其人。』 其實，王爾德的社會劇只是靠他出色的談話，這種本領是他從小學到的。 著名的批評家 Walter Pater 說，『王爾德的著作中常顯得作者是一個非常會說話的人；在他的手中所寫出來的問答詞，句句都是有生命的，這是人家所難及的地方。』 有一個笑話，說王爾德創作劇本的方法是身邊常帶一本日記簿，平常自己的談話，凡有好的，就記下來，到創作的時候再把日記簿來翻。 這種辦法聽來好笑，其實是王爾德的劇本見解所使然。 他以為英國的劇本若不做到和詩歌一樣，同為藝術家表現自己的作品，則真真的劇本決不會出現。 他的社會劇，拿一個人來演出種種人物，恐怕就是發揮這種主張。 可是在這一點他却錯了。 劇本這東西，在性質上和要求上就是一切藝術中最客觀的東西，像儒俄的說法：劇本是說別人的；如何可以把他當作抒情詩的作法呢？ 他的社會劇在劇本的正宗上

雖不是完全的作品，可是在表現英國國民性一方面却很有價值。人物的個性雖然缺少，却不失爲英國社會中一部分的風俗偏見和習慣的化身；至少在一部分的國民性表現方面有很大的成功。

王爾德劇本中最重要的創作是莎樂美(Salomé)。莎樂美是一八九一年與一八九二年之間在巴黎做的，適當他社會劇作家時代之前。這劇本的原作是用法文做的。他解釋他用法文做這劇本的原因說：『我有一個工具自己知道頗能應用的，這就英國的文字。但是另有一國文字我聽了一世了，現在要試試這新工具，看我究竟能不能把他造出一些美華的東西來……當然的，其中要言有許多的法國文人所不用的風格，但是我的劇本轉而可以因此得到一種異樣的色彩。梅德弗的著作所以能生那麼異樣的精華，就因爲他的情調全是一個法萊孟人，而寫的却用一種異國的文字。羅賽底(Rossette)也是這樣，他寫的雖然全是英文，他的風格却純是拉丁式。』王爾德的莎樂美雖然經過須華勃(Schwob)的修改，也還看得出一些是異國人的手筆。他的英文本是(Lord Alfred Douglas)譯的，譯文也是極好。

莎樂美的故事當然是從聖經中摘取的，却很受佛羅倍爾的希羅底一篇的影響。王爾德把聖經的故事造作過了來逞他自己的創作手腕，却也是本編一種普遍的傳說，——Renan 的耶穌傳中就是這樣說法。茲德曼的約翰和馬薩南(Massenet)的希羅底歌劇中所言也是希律王戀愛莎樂美。

莎樂美一劇是表現華美於恐怖之中的。莎樂美是一個狂熱的夢，表現當一個卑鄙不足爲惡，肉慾不足爲羞的時代中一種反叛性的墮落。我們在這中間聽見一種無限制的熱情的共鳴，一種闇昧的半神聖的情緒的響應。他是描寫靈與肉的衝突的，而結果是肉的悲慘的命運。描寫人物的逼眞是這篇劇本的一個特色。所有的人物都像刀斧鑿出來的一般。約翰，希律，希羅底，莎樂美無不逼現在紙上。詞句的美麗彷彿佛羅倍爾的筆法。句法的簡勁，明明是受了梅德林的影響。

當約翰在井裏喊的時候，莎樂美出來了——『她像一個迷了途的鴿子……她像一支迎風而顫的水仙花……她像一朵銀花，……她那雙白的小手像一雙白蝴蝶的翩躚』起初他對於約翰毫沒有一些心思的。可是忽然間像做夢，像記起了往事一樣，一種熱烈而又神聖的情慾，跟着約翰的聲音喚起在她的胸中了；於是希羅底所遺傳給她的那種咀咒狠毒都發露出來了。求約翰的戀愛不得，遂以一親其首爲快；等她洩慾的時機已到，她的運命也告終了。有聲有色，又鷙悍又威嚴，希律王喊出那一句簡單的話道：『殺了那個女人！』於是莎樂美，希羅底的女兒，猶太的公主；被壓倒在盾牌之下。

莎樂美的死，是希律王的困難地位的解決，也是一個墮落的頹廢時代的終局，這時代，王爾德是不就時代的現實去描寫，而先把他結了晶，然後把結晶體描寫出來的。

莎樂美一劇可說是王爾德自己的象徵。莎樂美的國是肉的國，慾的國，也就是王爾德的國。莎樂

美的熱情就是王爾德的熱情。反過來說，王爾德寫莎樂美就是寫他自己，王爾德寫莎樂美的運命也就是寫他自己的運命。王爾德於他的著作中預言他的運命凡三次。一次是前面所舉的 Hélas 詩中一段。一次是他的小說 The Picture of Dorian Gray，一次就是莎樂美。三次預言他自己的運命而終究落在這運命之中，眞是有趣味的奇事。莫非這就是運命之所以爲運命罷！

其餘的著作如 The Pictnre of Dorinn Gray 是描寫一個豪華公子享樂盛年，當他年少貌美的時候曾繪一個像，過了一次放浪生活之後，美貌大衰，一看鏡子也不是從前的翩翩了；因而自殺的。安樂王子是譏刺的短篇神話，很富於社會的同情，而仍不失其爲唯美主義者的本色。其餘有論文數篇，都是發揮他的藝術無上主義的。限於篇幅，不能細說了。

總括王爾德的一生，他是個主情熱的希臘主義的人，但又不能做個健康的希臘式人物而墮入了頹廢一派。

人生上藝術上，王爾德是一個個人主義者。缺乏同情的性質，使他不能成爲「爲人生」的藝術家；自我的觀念過強使他成爲乖僻的王子。

因爲做了熱情的奴隸，一面使他貪慕享樂而做出種種招搖的舉動，他的人格不能受人尊敬；一面使

他遠避現實而躲在象牙之塔裏面幹他藝術的人生。

因爲僻見和遠避人生的緣故，使他更不了解人生的眞義，因而一生在煩悶之中愈陷愈深。最後受了運命的教訓。

他的態度是不忠實的，因爲他對於人生的態度不嚴肅——其實是因爲太嚴肅了，所以不敢拿忠實去對他。他的人格是不純一的。在難得的時機中，常常流露出淸醒的內省，但是淸醒的內省到底克不住他熱情的衝動。

藝術是他人格的主調，裝飾是他一生的享樂。（選小說月報）

蕭伯訥的作品觀

羅迪先

英國人有句話說，「我們英國寧可沒有印度屬地，不可沒有一個莎士比亞。」到了今日，這個莎士比亞大戲曲家被俄國的托爾斯泰，本國——英國——的蕭伯納，都說他的著作沒有價值。元來處於現於二十世紀的時候來觀察他，或者批評得不錯。在我的意思，索性把這句成語改了罷！「我們英國，願意愛爾蘭獨立，不願意失掉一個蕭伯納。」——蕭伯納生在愛爾蘭之達蒲林 Dublin ——因爲這個蕭伯納，(George Bernard Shaw 1856——) 不單是在英國爲當代第一流文豪，亦爲世界的一個大作家，雖則世界的大作家很多，但是蕭伯納更爲超羣的作家。在社會上有一種勢力的人易卜生以後，要算是他了。這個原因，是他的人生觀和衆不同，就是他有一種人生哲學者的資格，讀了他的作品之後，有令人不會忘記的一種力量。

蕭氏的人生觀怎樣？在他的戲曲中可以看出的。他的作品中，總有一個人代他發表意見的。所以蕭氏說他自己的著作，是爲着自己的主義寫出來，提供一個問題出來，不是像世間的藝術家，單爲着藝術寫出來的。如果是這樣，恐怕他連一篇文章都要寫不出來了。故蕭氏對於藝術界的輿論，不擺在眼裏，徹底的要貫澈自己的主張，衆人說是黑的，他說是白的，衆人說是歪的，他說是直的，他往往側面的來觀

察萬物。蕭氏看衆人當做蠢呆的動物，所以他和一般英國人處於反對的地位，蕭氏自己也常常疑心衆人，所見爲什麼和衆人不同，但要解决這個疑惑，沒有別方法可以證明。有一天他到了一個眼科醫生的地方請他診察，醫生說他的眼睛是正當的，一點兒也沒有毛病。這樣眼睛，百人中只得十個，其餘大都犯了色盲。蕭氏一聽了醫生的話，就很得意。以爲衆人和他反對，原來都以色盲的眼睛來看的，「我的肉眼既是正當的，我的心眼，也必是正當的。我的責任，更加重了。唉！世間的人，眼病日重了！我不得不治他好來！」他存了這個主張，便用銳利諷刺的筆緻，要想治色盲的世人。現在要看蕭氏用怎樣方法來治色盲的世人。我們自然要從他的作品裏去探求了。

要論蕭氏的作品，須先要明白劇之形式和內容兩件事。但是蕭氏對於劇之形式，不很看重。他以爲形式，無論怎樣都可以的。現在最要緊須改的，還是在內容。所以蕭氏初期的作品是用了普通形式。不過到後來經驗多了，技能也熟了，就漸漸兒變了形式，最後專用討論的形式了。這元來蕭氏入了Fabian協會後，議論社會問題，經濟問題，做市會議員的時候，論市政之得失，磨鍊得來的一種自然的形式。所以他的劇，好像變成對話劇了。他的劇裏面，專門論理的，不像從前情和情，煩惱和煩惱的軋轢。乃是道理和道理的衝突，還有劇中的人物，都是現實的庸俗的，實際上所有的。不是理想的，空想的。還有蕭氏用趣劇的形式，覺醒社會人心，但是喜笑之中，有一種悽慘的情形含蓄在裏面。表面上很像和合，

而內面實互相暗鬥。所以蕭氏之劇的形式用簡單的話來說，就是不是笑劇是怒劇，不是靜劇是騷劇，不是感情劇是理論的。

以上所說，是講蕭氏之劇的形式，現在要講到他的內容了。蕭氏的作品，能脫常套，確是他的特點，即反對世間種種習俗因襲。現在把蕭氏作劇的態度，自初以至今日大概經過三次的變化。

第一期蕭氏入了 Fabian 協會的時候，對於社會改良的志向很盛，所以他的作品，亦從這地方立脚，來觀社會和人間。改良社會爲目的，要實現 Fabian 協會的主義，做社會革新的一方便而作戲曲，因爲普通論文演說，不如戲劇易於動人，所以他——反對莎士比亞說「劇是對於造化(自然)是個明鏡如實的描寫當時代之眞相(美醜善惡是非)爲本領——說：「表示社會問題是劇的目的」到了

第二期，更進一步，蕭氏的腦中生出一個新道德的理想來了。在這個新道德裏來觀察世間，覺得更加可惡可恨起來，於是要洩漏他的不平，乃揮他淋漓的筆來嘲世駡俗。

第三期的時候，蕭氏的人生觀，倫理觀，更有進一層的組織，嘲駡不足，要使人信奉他的哲學，照他的主張去做。於是要宣傳他的哲學，他的人生觀，像教化者傳道者的態度說了。所以蕭氏自己說「劇之變遷，乃依作者的人生觀之變遷而決定的。」眞是一句萬古不易的話了。

有人說蕭氏是一個文明的批評家，對於今日之文明弱點弊端，無遺漏的被指摘了，縱橫的批判評論

了。

蕭氏的特質，是在諷刺滑稽，這種趣味，有幾分可以說從他的父親遺傳的，但主要部份還是從他的母親傳下的。原來天才這種人物，多從母親遺傳，蕭氏就是其中的一個。我們看托爾斯泰對於他的評語裏可以知道，當蕭氏送人與超人及偷馬賊兩篇戲曲給托爾斯泰求批評，托氏看了回答說：「人生不可以嬉戲而論」後來蕭氏說：「人生本身已為神的惡戲，那麼將怎樣呢？」

蕭氏的作品之中，一般批評家所稱贊為傑作的——原來這句話給蕭氏聽到了，定要說出「那一個來鑑定？」的話來了。我且說他一個逸話出來，一九〇七年，他在一週刊雜誌上登了一篇「新的勝敗」"New game"的短篇小說，為一年四分之一期中最傑作。依雜誌社長夫婦的紀念賞金贈與規則，就送了蕭氏一年金磅。蕭氏就寄還社長說：「我不要二重的原稿料四分之一期中最傑作一句話，是那一個鑑定的？寄來的金磅，仍舊歸還，將來要建社長紀念碑時候，可以充費用之一部。」那個雜誌社長的回答倒也很有趣說：「你說社長的紀念碑，恐懼之至，他日在斯托拉特福斯立蕭氏莎(士比亞)氏的紀念碑罷！還是牛津大學裏設蕭氏廣告術的紀念講座時，作了費用罷！鑑定你的作品的是社中的人。崇拜你是天下無敵的一個你的弟子，現在已經去職了，請你放心！一千金幣，作他的幫助費兼廣告術通信教授學校通學的費用了——是華奶奶的職業武器與人，肯治達二十世紀，該撒與克來倭派托拉，人與超人，這幾種演了許多次數，都成功了，而且將來能夠傳下來的作品。

現在從田中榮三的近代劇精通和我自己在日本所看見過的蕭氏的戲曲梗概來說一下。

(一)鰥夫的家庭 "Widower's Houses" 一八九八

倫敦的醫學士托倫采在德國旅行，和一個同鄉人的女兒白蘭秀結了婚約。 托倫采歸到倫敦，知道白蘭秀的父親是一個窮人家的房東，專門賺不義的錢財，於是托倫采和白蘭秀就破了婚約。 但是窮人家房屋的地基，是托倫采自己的財產，利害相關，於是又和白蘭秀和睦了。 其間描寫白蘭秀的神經質和性慾的發作，非常珍奇。

蕭氏的作品，在起初德國比英國流行，所以有人把蕭氏來比德國的浩多曼 Hanptmann。 二人的作品多有類同的地方，這篇鰥夫的家庭，正和浩多曼的機織 Dje wiber (一八九一)都表現一個革命家的作品出來。

(二)華奶奶的職業 "Mrs. warren's profession"

沙萊鄉下，悅月(快活強壯的二十二歲的女子)在庭園裏掛了睡網，正在讀書，來了一個勃萊特，(像藝術家的一個紳士)過了一息，克羅夫(實業家五十歲)和悅月的母親華倫(四十歲裝飾很華麗的美人)一同進來了。 這兩個紳士，都是華倫奶奶的親友，都要介紹悅月而來的，後又來了一個青年弗蘭克(二十歲左右)負了獵銃，他的父親牧師也剛剛走過，牧師和華倫奶奶從前也是親交過的。——這齣戲裏

的人物，便完全了。

在第一幕裏，母親的祕密，還毫不知道的悅月到了此刻，這樣情形，便起了疑惑。在第二幕裏，悅月得了一個機會，便直接問母親的祕密。華倫奶奶就向悅月用很露骨的言語，說出生活的悲慘，女子的處世法。第三幕裏，被悅月拒絕的克羅夫，他就具體的說出華倫奶奶半生的職業，并且洩漏悅月和弗蘭克是達腹的兄妹。第四幕是倫敦靑賽利街悅月的事務所，他已經做了一個實業的婦人，在社會上做一個眞正的人。他拒絕了（美和Romance）及三個男子，并且擯斥了母親的愛，拒絕母親送來的金錢，決心自己獨立，宣言自己和母親有不得不走各條道路的理由，遂不與母親握手而別。將要下幕的瞬間，絕叫與戀愛永別，向寫字檯用心在實際的數學上了。

（三）武器與人 Arms and the man　一八九八

這劇戲是葡萄牙和奧大利戰爭中發生的事實。

第一幕　葡萄牙的陸軍少佐霍蒲自己出征去了，他的家裏，有妻倭來利，女兒拉奈婢女馬雪三個人。一天夜裏，拉奈忽然想起到出征的戀人亞列克謝斯少佐，看了照片，換了寢衣，將要上床的時候，屋外忽然發了鎗聲，驀地裏看見一個士官從洋台上進來，穿着奧大利大尉的軍服，都破損不堪，狀甚窘迫。大尉對着拉奈說：「發見了，必定要被葡萄牙兵隊殺死，可惜我的一命，請你救我！」拉奈知道情由，便生出不忍

的心來，結他吃些超殼萊的糖菓，就救了他。這個當兒，葡萄牙隊長馬塞羅克，引了許多兵士來找逃亡的敵兵。拉奈把所救的大尉埃美利，隱匿在門幕後，自己獻出滿身的嬌愛，把隊長趕走了。他的心裏，便愛上了這個大尉。後來想給大尉穿的一件父親的衣服袋裏，擺了一張照片寫着「拉奈贈超殼萊的兵士君。」

第二幕　戰爭終結，葡萄牙的兵隊凱旋了，霍蒲少佐和亞列克謝斯少佐都歸來了，大家很歡喜的談話亞少佐戰爭談之末，說及敵國的士官，逃到葡萄牙軍人的家裏，被他的女兒救了性命，但亞少佐並不知道就是拉奈的事。後來亞少佐和婚約的拉奈，由理性的戀愛，變成野性的戀愛了。忽然亞少佐又和婢女馬雪相愛了。

第三幕　霍蒲少佐坐在庭園裏，拉奈知道亞少佐愛上了馬雪，自己更加戀想所救的埃美利了。這個埃美利，本來是亞少佐的友人，平和克復後，忽然到霍蒲少佐的家裏來，和拉奈談得很得意，被亞少佐撞見了，便憤怒起來。霍蒲少佐無意中說出自己衣袋裏「拉奈贈超殼萊的兵士君」的照片事情來，埃美利說超殼萊兵士便是我。於是說出戰爭中打了敗仗，逃到拉奈房中的事。拉奈也說破亞少佐和馬雪戀愛的事。埃美利就對拉奈求婚，霍蒲少佐和他的妻子，都以爲亞少佐的身分高，不願承諾埃美利的要求。埃美利知道如此，把自己的身分，在斯芝爾是第一向人家說話了。於是二人便結了婚，而亞少佐和馬

雪也就結婚了。

(四)肯治達 Candida

有學問而且是個能辯家牧師莫萊爾，爲一般俗人所尊敬，有個女書紀白羅沙比那，也崇拜他，但很不高尙。還有個青年詩人馬基盤克斯，也在莫萊爾的家裏後來和牧師的妻肯治達相愛了。被牧師識破之後，去問肯治達的去就肯治達回答說「我到弱者的地方去」，牧師以爲弱者是指詩人，大失所望。而詩人看破肯治達的話，是指着牧師，便失了顏色走了。

(五)運命的人 "Man bof esting" 一八九八

這篇戲曲是描寫二十六歲青年時代那破崙的事。他的部下一少尉，被男裝婦人騙去了秘密書類，這書類中有寫着喬瑞芬——那破崙的妻——和督政官擺拉不義的消息。於是那破崙和男裝婦人這個敵國間牒爭奪秘密書類。各盡各自的靈智，演出性的决鬥。婦女用盡了生力的極度，生疲倦乎? 或太征伐者那破崙被女的生力征服乎?

(六)二十世紀 "You never can tell" 一八九八

英國海水浴塲，十八年前和丈夫離婚的女文學家克蘭登夫人，帶了三個兒子，到了阿非利加馬治拉，因爲長女的敎育，又回到英國來，就住在這個海水浴塲馬利奴旅館裏，一日三個兒子尋問父親的事，克蘭

登夫人用種種騙話解釋，而長女以爲父親的名字，做女兒有應該知道的權利，追問父親，母親又以他話避了。 後來有一個格蘭泊東在旅館裏要招待三個兒子，（以上第一幕）那一天的下午，在旅館設了午餐的食桌，還有律師麥可麥斯，齒科醫范倫坦，一共七個人，都很歡喜的吃了。 後來知道這個格蘭泊東便是三人的父親，而父親不喜歡兒子們現代式的無作法，結局起了大波瀾，食事便中止了。 有個旅館的茶房，他的兒子是皇室律師，來盡力的調定，一到大破裂，一個人以自家一流的處世哲學 "You never can tell"「方才的事情是不可知的」一句話，來安慰格蘭泊東，長女格羅利亞是很表冷淡，格蘭泊東天性很強硬，但也沒法就歸家去了。 齒科醫生愛上了格羅利亞，用理智的變化自在的說話，全然奏了功效。 （以上第二幕）母親克蘭登夫人，從次女次男聽了齒科醫和格羅利亞接吻等事，對於齒科醫范倫坦便說了閑話。反而被范倫坦說他是舊式——不是二十世紀的婦人。 麥可麥斯進來忠告克蘭登夫人。 再與他先夫格蘭泊東和好，一同都感服了律師的雄辯。 以午後九時約束再會。 （以上第三幕）到了九時，一同會見。 皇室律師旅館茶房的兒子彭，受了麥可麥斯的囑托，也來調停，很大的聽音說話，常摘要處，於是便融和了。 齒科醫和格羅利亞的關係，從裏向傾回到情的方面去了，最後也定了婚約。

這篇 "You never can tell" 日人譯作二十世紀，因爲克蘭登夫人著了一本二十世紀關於二十世紀生活上的心得著成論文。 什麼二十世紀的父母，二十世紀的子女，二十世紀的戀愛等。 在馬治拉

島裏差不多沒有一個人不知道這個克蘭登夫人的姓名。所以克蘭登夫人，是個有主義的人，教訓子女常用自己的主義，然有時言行未免有不一致的時候，次女常常要起責問「母親！和平生的主義不同了，二十世紀第幾章第幾節所說的話，不是有矛盾嗎？」

（七）魔鬼的弟子 Deril's bisciple 一九〇一

一七七七年，美國獨立戰爭時的事。英軍侵入衛勃斯搭橋的鎮裏，要捕捉牧師，處以磔刑，誤捉了一個魔鬼的弟子來，這個弟子，泰然就刑。上演的時候，大受一般顧客的誤解。

（八）該撒與克來倭派忒拉 Caesan and cleopatra 一九〇一

這節是史劇，該撒追羅馬叛將彭沛到了埃及，彭沛被托萊彌王殺了，該撒便反轉來向托萊彌王問罪，進軍到亞歷山大的地方，被女王克萊倭派忒拉用巧妙的外交手段籠絡了，竟生一子出來。此事傳到民間，國內暴徒便蠭起，包圍皇城，一時勢甚危急，該撒徼幸的仍回到羅馬。

第一幕　是埃及宮中聞羅馬進軍的消息，及二人在大沙漠巨人像上初會的狀況，又該撒夜裏到埃及宮中去訪問女王的情形。

第二幕　羅馬陣中會議征伐埃及亂黨。

第三幕　女王暗地暗逃到該撒的內陣，知該撒投海逃遁。

第四幕　女王的養育部奸奪老婆的橫死

第五幕　論功行賞的情形

這篇裏蕭氏寫情的關係，非常清淡，女王是天眞爛漫慧敏的一個少女，該撒是個老武人老政治家，覺得戀愛這個淸潔的少女自己太老了，總還是爲着名譽事業要緊得多。

(九)人與超人 Man and superman 一九〇三

著革命者問答的約翰旦那，和新喪父親的一個女兒恩懷忒非爾特相戀愛。坐了汽車逃到英國仙拉耐懷特地方被賊門特塞破壞了汽車，便和賊同宿。夢中現出旦那的前身桐◎洪◎探挪利倭和恩的前身桐挪◎亞那。亞那聽了尼采的超人說，便希望生個超人出來。翌晨又到了一個地方，賊被護衛兵逮捕了，旦那說他們是我的從者，便得了赦免。旦那和恩，在格拉那達旅館裏結了婚約。

(十)幻滅時代 "How he lied to her husband" 一九〇七

一個十八歲美貌的青年詩人，戀愛一個有夫之婦倭羅拉美女，做了一首讚美倭羅拉的詩，送到倭羅拉夫人的地方，彼他的丈夫發見了，兩個人就商量說這詩是給別的倭羅拉女子的。後來倭羅拉的丈夫問詩人，詩人說我並沒有戀愛夫人，詩是爲別的倭羅拉作的，他的丈夫便大怒起來，竟至用武，夫人出來調停。詩人憤恨極了，便說出眞話來，他的丈夫就很歡喜說，「你的詩裏，除了我妻之外，更沒有適當的女主

人了麼?」 要想出版這首詩給世人看看,想不出好的題目,和詩人相商,詩人便說:他對他的丈夫怎樣撒謊一句話做了題目。——幻滅時代是個意譯。

(十一)結婚 Getting married 一九〇八

女兒結婚式的那一天,在監督愛倫斯萊的廚房裏議論結婚。監督夫人的妹子萊斯璧,是獨身論者,對於他求婚的將軍說:「我有自己的家庭,是很歡喜,但要我自己一個人,我誇自己能夠獨立,我很熱望。」但是問他歡喜孩兒嗎? 他便說:「我爲孩兒不得不做一個好的母親,如果國家能夠付我孩兒費用,那麼,我就養一個。 但是國家因爲家裏沒有男子,不準有孩兒,那麼,我對國家宣言我不要孩兒了。」 監督的弟弟菱那爾特的夫人,比較丈夫年少三十歲,因爲一個丈夫很不滿足,和別的男子接了一個口吻,離了婚,今天也同來了。 元來菱那爾特夫人,不是不喜歡丈夫,不過是同時想有兩個男子。

結婚的女兒和女壻來了,女兒覺得以法律上的結婚,頗不安心,「自己不喜結婚,假使丈夫犯了大罪的時候,我不得不分丈夫的罪孽。」 女壻想「如果妻子和他人自由戀愛了我不得不負這個責任。」

在廚房裏,都想代這個結婚制度的新組織,到不得不有的議論沸騰起來了。 忽然來了菜店的哥林斯,他的兄弟妻子喬治夫人,常和他的男子私奔,最後總歸到丈夫的地方來。 歸來一次,性格便變了一次,一個人現出復雜的變相婦人來。 喬治是很幸福的家庭,也很羨慕,說自己的妻,一天到晚在家裏哥林斯

把喬治夫人介紹結大家夫人忠告以「這個結婚的日曜」夫婦的感情一新，當場菱那爾特夫人和情人相愛了。 新夫婦遂舉結婚式監督說「設想代結婚的新組織對於道德不得不大大的犧牲。」

（一二）偷馬賊 The Shewing up of Blance posnet 一九〇九

幾個姑娘們，一壁做手工一壁講偷馬的事情。 剛剛這個時候，捉了一個偷馬的勃蘭哥波斯耐德來，還未裁判之先，他的哥哥牧師，搭尼衛爾斯勸他懺悔，罪人反駡阿哥不德，說我應該得的財產，連母親的紀念，都橫領去了，所以我牽了馬去，並不是偷的，這匹馬不是哥哥搭尼衛爾斯，是希利夫（自治團長）的。 希利夫借了，又轉借給牧師的。 過了一息，希利夫陪審官來了，一開庭，旁觀的羣衆都擁擠希利夫的弟弟肯白帶了非意米安范斯女子做證人，說今天看見罪人騎了馬，罪人否認女子的證言，於是兩個人互相對決了。後來有了通報馬已捕到了一個貧孀婦說自己的兒子在傑非探利要快點到醫生的地方去，有個男子借馬給他騎。 女子說男子便是波斯耐德，孀婦說不是，假使波斯耐德有罪，我的兒子一死，我便無望，請你也殺我罷！ 女子聽了，覺得可憐，便取消以前的證言，說馬還了便可無罪，波斯耐德要出本地，希利夫走出了，罪人和留下的羣衆嘲笑的演說了一場「那一個願和女子結婚？」 一個人也沒有答應，自己迫他結婚。 女子也隨隨便便和他握了手。 波斯耐德說你們都到酒店裏去，酒賬我來付罷，一同都走出了。

在這一篇裏，蕭氏一流的人生觀和宗教觀，都漲滿在其中了。

(一三)新聞斷片"Prese cuttings" 一九〇九

英國的時事問題，婦人參政權運動做主題，對於克治那元帥，主張國民兵義務制為對德的政策，和英國國民的輿論德謨克拉西的運動，用辛辣的諷刺，和冷罵的反語，巧妙的說了。

(一四)情人 The philandere 一八九八

(一五)白拉斯彭特將軍的改宗 Cahlian Brassbound's conversion 一九〇一

(一六)戎白爾的他島 John Bull's other Island 一九〇七

(一七)擺白拉少佐 Major Barbara 一九〇七

(一八)阿特彌拉勃爾白仙維爾 The admirable Bashville 一九〇三

(一九)醫生的兩路 The Docter's dilemma 一九〇六

(二〇)階級婚姻 Misalliance 一九一〇

(二一)宋納德的黑婦人 The dark lady ofsounets 一九一〇

(二二)芬南的第一戲曲 Fannys first play 一九一一

以上把蕭氏一九一一年以前的作品的概略說了，一九一二年以後的作品，沒有什麼可參考的書籍看見過，便無從說起，所以在一九二一年的今日的誌雜上來發表這一篇文章，似乎太遲了，請讀者諸君，原諒！原諒！ (選民鐸)

愛爾蘭詩人夏芝

滕固

我從前讀過喬治摩亞 G. Moore 的一本小說，叫做『Euelyn Innes』。 記得有幾句話說：『愛爾蘭人的風度，大抵長顏平頰，稍有凹處，而無直線可尋；髮部黑如漆，修裁甚美；眼兒又大，現出深沈陰暗的樣子，最是特異的地方。』 我此刻對着壁上夏芝的照片，讀夏芝的傳，讀夏芝的書；眞感到想見其人。 其人橄欖色的面容，靑黑色的頭髮，摩亞所謂愛爾蘭人的風度；不言而知。

夏芝一八六五年六月十三日，生於愛爾蘭的首都 Doublin；今年五十五歲。 他的父親 J.B. Yeats，是個名畫家，所以夏芝稟有藝術的天才。 十歲赴倫敦，十五歲回到愛爾蘭；與他的叔父同住於 Sligo。這時候他對於地方的故事 legends 及傳說 traditions，非常注意。 常往田舍間傾聽田父野老的講述，因此啓發了他的瞑想之門。 其後到過 Doublin 市立美術學校做學員；始作詩，很受校長與教授的稱許；便與 A E 為好友。 而他的第一部小說『約翰孝門』一書由是出版！

自一八八五年以後，他所作詩，寄於 Doublin University Review 及 Irish Monthly。 此時題材，所取多印度的傳說，及愛爾蘭的背景。 所著『Mosada』(一八八六)『肖像島』先後出版；年才十九歲。

一八八九年，詩劇『奧廂的飄泊』在倫敦出版；一時震動於英國詩壇，書報上的評論，對於夏芝，都有深厚

的希望！繼續出版的詩集『薔薇』『葦間之風』等。

一八八七年，夏芝移家倫敦；自次年至一八九〇年，編輯愛爾蘭傳說。明年糾集同志，創『國民文學會』，與文壇諸將樹一文藝復興運動的出發點。又明年到巴黎，碰見過詩人凡而倫。一八九五年，又出版一種詩集，而評論集『凱而德的黃昏』（一八九三）『善惡之觀念』（一九〇三）也先後出版。他的劇本，最初上演於『愛爾蘭文學會』。一八九九年組織成『愛爾蘭文學劇場』；後與辛敢 Synge 哀伊A.E.等的作品，交互上場。是時愛爾蘭的復興運動，已事半功倍；並與大陸的新浪漫主義，相呼應了。

凱而德（Celts）的民族的特質；感性非常銳敏；思想極其微妙；有時談笑風聲，有時緘默無言。如果談起神怪故事的時候，說到可怕的地方便戰慄不動；說到英雄飄流，便雄心勃勃！多感想像的愛爾蘭人，承凱而德民族的血統，雖是處於科學萬能的時代，也不會更變他們的本性。青山綠水，依舊包圍着一種神秘的空氣！夏芝生長其間；受環境的壓迫，鄉土的沾染，與偉大的天才相表裏！他的作品，帶着神秘的象徵的色彩；當然是很豐富的了。

夏芝非常敬服勃來克的一個人。所以他的著作，有一部分很受勃來克的應響！勃來克 W. Blake是十八世紀英國神祕詩人，他著名的詩集有『無知歌集』『經驗歌集』詞意非常晦澀，人家很難懂得！但那種空想的表現，常帶着深切的哲理；今引周作人教授譯『無知的占卜』中的序詩：

（原文從略）

一粒沙裏看出世界，

一朵野花裏見天國，

在你掌裏盛住無限，

一時間裏便是永遠。

勃氏晚年變成狂人，他又是個畫家，也是很神祕的！ 他有二種作品深入我的印象，是『羅司』Los 與『死之門』。 有一種清淨的感情與森嚴的狀態！ 他曾經說出肺腑的話：her Mercy hasa human hean a Pity a human face and love the human from divinetnd peace the human dress 所以勃氏在英國美術史上是不拘繩墨的一個天才。 有尖銳的目光，觀察事物。 夏芝也有這種尖銳的目光，我們一讀夏芝的詩，便知道他冥想的，情熱的，都是尖銳目光的反映；異樣天才的特徵。 他的初期作品『奧廟的飄泊』記英雄神仙的傳說，充分的情熱的表出美的色彩，美的韻律！ 受勃來克的感化多少，而『葦間之風』一集，完全神祕的戀愛詩。 批評家說他是與勃來克的混合體。 在 He wishes for the Cloths of Heaven 的一節說：

我貧只有我的夢，

在你的足下能擴大我的夢，
踏軟了因爲你踏着我的夢。

這些詩中也可驗出愛勃來克感化的形跡！一種微妙的美感，好比音樂接到我們的耳朶，不期然而刺入心脾。所以夏芝的詩，從早年時代天眞爛漫的漸次增加神祕的朦朧的態度；例如『詩集』（一八九五）中的 The Stolen child『薔薇』集中的 When you are old 與十五六歲時作的 She who Dvelt among the Sycamores 都可以尋出他的變化之跡！

戀之衰病的時候來擾我們，
我們憂愁的靈魂是厭倦與損耗；
讓我們離開忘掉我們在熱情盛烈的先，
吻與淚留在你低垂的額上。
永遠存在我們的前面，
我們的靈魂是愛，
與不絕的離別辭。

這是夏芝戀愛詩的片斷；我們可見到他的欲求，是永遠的與不朽的戀愛；這個永遠的不朽的戀愛之

境便是最神祕的地方！　從前希臘人所日夜夢想的，夢想無邊無際的天地，永生不滅的天國，享自由的幸福。他的詩劇『心願之鄉』(一八九四)『荀士林伯爵夫人』(一八九二) 都本此意而作。前著尤著名，打破死的恐怖，開自由解脫之門，引入到超越的靈世界，棄去乾燥無味的現實，夢見久遠的樂境，從不朽的靈魂，湧出眞我的呼聲；從內面的歡樂湧出生命的韻律；是精神苦鬪的呻吟，與戰勝的讚美歌。這纔可見得夏芝的眞藝術。

詩！是人間不可欲求的願望的結晶；膚淺的常識，通俗的感情，與平凡的技巧，是不能興起詩人靈敏的感覺。所以十八世紀有法國鮑桃來爾 C.Baudelaire 的象徵主義，凡而倫與美國亞倫波 Allan poe 輩，都是後起的健將。夏芝本感受亞倫波及同時梅德林克的應響；又在巴黎與凡而倫把晤過，他自然很反對膚淺通俗平凡。不可求的願望也知道的；但偏要離去物質的煩悶的生活；追想出一個幽寂沈靜的地方！此夏芝所以愛好湖島的生活，在 The Lake Isle of Innisfree 的末節說：

現在我去罷，朝與夜時常
聽得湖水打岸的低音；
我立於路傍或灰色的舖石上，
那水音聽到我心髓之中。

原詩意在 Innisfree 的湖島上用泥土疊些小屋；種點菜，養點蜜蜂；最幽靜的，去聽聽湖水的聲音。在這沈靜與幽寂的中間，深藏着夢幻與神祕；脫去外界的一切煩悶，但願心靈像湖水那樣清；常映着智慧的光；流出內在的韻律像湖水的聲音在心髓中可聽得的。如此音調色彩，何等微妙，何等幽靜。使讀者起無限的情緒，與渴望唯美的境地！我們再進一層，按着近代藝術家表現自己的意識，去找出夏芝的哲學，夏芝的人生觀；暫舉他的二首詩來代表。

酒從口裏進，
愛從眼裏進，
在我們老與死的以前，
我們都確實知道的，
我舉杯到我的口，
我見了你便嘆息。
葉子雖然很多根是一條，
我領我的葉與花到太陽裏
完全穿過我少年虛偽的日子；

現在我可憔悴在眞實中了。

這些輕描淡寫的詩中夏芝自己哲學自己的人生觀已經表現出來了！ 我並不去穿鑿附會，也用不着我去伸說；大家細味一下，自能了解的。

夏芝不但是詩人，劇作家，他又是個評論家。 只是他的評論，被詩與劇作遮蓋住了，所以人家不大提及。可是他的思想，在評論上更加顯見；『善惡之觀念』一書中，可見得他對於人生，有明確的表現！ 對於藝術，有精細的思索！ 其他在『爲愛爾蘭劇場的劇作』（一九〇三）的序文，隨筆集『瑪瑙的一片』，（一九一九）都可見他的思想。……（中略）

多少的批評家，承認夏芝是神祕主義，象徵主義第一流的作家。 他在『善惡之觀念』一書裏；非常顯見他的一種傾向。 要滿足內面的要求，所以讚美『肉體之秋』！ 『肉體之秋』，乃是『善惡之觀念』中的一篇，我今摘譯一段，以見一班：

「我對於現在的藝術，是現在出微弱的光，微弱的色，微弱的精神！ 而許多人有頹廢的呼聲。 從此夢見藝術未來的事象；所以命我文曰『肉體之秋』；那種韻律，像秋天的黃昏裏，海鳥的悲鳴的聲音！——頹廢最重的一方面，便是證實科學，解明外部的法則，時常否定許多事物！ 我們用着狠大的感情，去感動事物；就是言語依據思想，使心與心交通，預知夢與幻；現出死者與天以外的許多事物，在我們

的周圍。」

我們從此處，可以見得夏芝的神祕思想。　他的主眼，在心與心相交通！　就是靠着想像力與永劫的世界相交通；所以與自然主義，論理的論議，物質主義，及形而下科學的事實，互相反背的。　在冥想深幻念幽的時候，現出恍惚狀態，心意的壓迫完全沒有了，但須自由發展想像的本然力。　所以他的詩也像夢幻的；夏芝自己說過：『詩者夢也。』　當時的批評家，也有稱吉百齡是『地之詩人』夏芝是『夢之詩人』。　他的象徵，也是將不可見的本質啓示絕對的與美的世界；情緒的恍惚，已達極點！　宣孟斯 Arthur Symons 說他的態度是『情熱的沈默』，眞是不磨之論。

此外我們可注意的，夏芝對於宗教的態度，似乎表示否定的！　有人說：他在『奧廂的飄泊』中，愛爾蘭異教的應響；其實不確！　雖是在『荀士林伯爵夫人』一劇中，帶些宗教的色彩，不過在道德問題上設想罷！他在『肉體之秋』裏有句話說：『藝術是從牧師肩上落下的一個包裹，要肩到我們自己的肩上！』　這種論調，不是藝術代宗教的主張嗎？　他又在『虛無之鄉』一劇裏，末段說：Where there is nojnthg there is Yod 廚川博士說他『極端的宗教信仰破壞者』，他的隨筆集『瑪瑙的一片』中有一篇叫『蛇之口』有論宗教的一段話；說：『古諺云神的中心定於何處，定於圈中。　這話很對；聖者居中心，詩人藝術家是萬物輪迴的輪盤。』　這些話，與希伯來的思想，完全不同！　所謂『藝術的宗教』，詩人藝術家便是『天國的天

使！」 嘗如勃來克太戈爾輩的作品，都與神接近！ 神是他們理想中的神。 內面的是愛與智慧，外面的是他們的作品；愛與智慧及藝術，是永存不滅的，便是神。 這是我的私言，望讀者諸哲正謬！

夏芝的思想藝術，固然可使我們欽服；但尤所欽服者，他對於社會的活動，愛國的熱忱！ 當時他對於新劇運動，非常出力；愛爾蘭的所以得文藝復興——鄉土藝術與民族藝術的恢復民族的覺醒——的勝利；夏芝的功勞很大！ 最後，我希望產出一個我國的夏芝，這是我病後勉強續成此篇的初旨！

幾個不習見的人名，附注於此。 摩亞（一八五一—？）愛爾蘭的小說家，評論家。 哀伊（一八六七—）原名 W. C. Russell 常署A.E.愛爾蘭下界謳歌的詩人，又畫家。 辛敢（一八七一—一九○九）愛爾蘭詩人劇作家。 哀伊辛敢與夏芝，同是愛爾蘭文藝復興的中心人物。 鮑桃來爾（一八二五—一八六七）法國象徵詩人，名著有小散文詩集「巴黎之憂鬱」。 凡而倫（一八四四—一八六九）法國近代最有名的詩人；名著詩集「肉體」及文集多種。 宣孟斯（一八六九—）。

（選文學旬刊）

陀斯妥以夫斯基的思想

沈雁冰

一

陀斯妥以夫斯基是個小說家；他一生的著作，除開十幾部小說而外，只有一本信札集，和一篇追懷大文家普希金(Puskin)的演說——那可算是一篇論文，在普希金紀念日演說之後，就印在陀氏主任的Grazhdanin(國民)雜誌上——更沒有旁的著作了。 陀氏從前辦Vremya(時間)，辦Epocha(世紀)雜誌的時候，也做過許多短評和雜感；但這斷片當然不及他的小說重要得多。 所以我們如今要研究陀斯妥以夫斯基的思想，祇有從他的小說裏去搜尋了。

而陀氏的小說卻又和別的作家的小說不同，特具一個面目。 若以嚴格的小說定義去衡量陀氏的小說，便見得陀氏最重要的著作卻最不合小說的定義。 小說是表現人生的，人生的變遷惟時間表之；如果時間的觀念不爲一部小說的重要點，這小說就難算是表現人生的了；既不是表現人生的，就失卻小說所以爲小說的最要條件之一了。 陀氏的傑作如卡拉瑪淑夫兄弟一書，時間觀念不很分明，罪與罰中寫拉斯枯爾尼枯夫要悔罪的一節，也沒有分明的時間觀念。 (英國牟萊所著陀斯妥以夫斯基批評頁二五——二八)不但如此，我們若拿純粹的審美的批評論去評論陀氏的作品，則陀氏著作的缺點更多；正

那大批評家陀勃洛勒布夫（Dobrolúboff 1836-1861 俄國大批評家）所說，有許多地方是不足評的；書中主人翁的說話拖沓而重複，讀時總覺得只是著作家一個人自己在那里說話；結構大概很雜亂，體裁情節又都是過於浪漫的陳腐的。（克魯泡特金的俄國文學的理想與實質頁一八〇）但是「雖有這些缺點，陀氏的著作裏却透澈了這樣地眞實的深感，而那些最不近眞的人物却令讀者覺得他們個個和我們熟識而且這樣的眞，把一切缺點都救濟過來了。 雖然你想陀氏所記書中英雄的對話是不眞確的，但你總覺得他所描寫的人物——至少有幾個是——適如他所要描寫的。」（克魯泡特金語） 現代俄國大批評家瀰里士考夫斯基則竟說：陀氏的重要著作實在既不是小說亦不是敍事史詩，而是悲劇，只因當時風行小說，所以陀氏把來做成小說的形式。 是故我們與其說陀氏為要描寫他所見的「人生實錄」而做小說，不如說他是要寫下他所發見的「人性之內在的眞理」而做小說；陀氏的小說就是陀氏的哲學。我們要曉得他的思想，只看他的小說就是了，但是他的思想的發展和他的一生生活頗有些關係，又不能不先把他的生活和思想的關係說幾句。

二

在陀斯妥以夫斯基思想上作了大轉紐的是西伯利亞的四年的苦工。 這是一般批評家一致的意見。「在俄國那許多批評家中，只有米海洛夫斯基（Mikhailovsky）持相反的意見。」當十九世紀四

十年代俄國智識階級脫離了德國的唯心派哲學思想而轉入研究法國福利耶(Fourier)社會主義，陀氏也受了這趨勢的影響，進了研究福利耶主義的彼曲拉息芙斯基團(Circle of Petrashevski)因而被捕，罰到西伯利亞做苦工。他在西伯利亞苦役四年，身邊只有一本新約，他一遍一遍反覆的讀，思想大大的改變起來。他從前對於人生是悲觀的，現在樂觀起來了；從前贊成革命，現在不贊成了；甚至感謝俄皇把他刺配到西伯利亞；說他將因悲觀而至發狂，如果不把他流至西伯利亞。再者，他借此曉得了俄國人民之內在的生活，他們中最墮落的人也時常放出「神的火花」來。(勃蘭兌斯俄國的印象文學第六章)

陀氏在西伯利亞的獄中生活有他的一部小說死室的回憶記載得很是詳細；陀氏因為想免得俄國官憲的檢查，假說這書是從別人的手稿改作的。(死室的回憶第一章末尾所說) 此書雖在陀氏釋放十年後出版，稿子大概是在出獄後就做了些的。一八五六年他寫給尼古拉衣尾支(A. Nikolayevitch Maikov 1821-97俄國著名作家)的信裏說：『我在空閒的時候，已經把牢獄生活記下許多了……你說你近來做得很多，想得很多，從人生中經驗了新的許多。我也是如此；因為我也想得很多，做得很多。這樣的不平常的環境與影響合上我的經驗，使我不能不努力想，……我老實告訴你，我覺得一切俄羅斯人都是和我很親切，即如罪犯亦和我很親切，他們也是俄羅斯人。他們是我的不幸的兄弟；而且我常自喜能夠從強盜和殺人犯的靈魂裏發見可貴的性質；但這祇因為我是一個俄國人，所以能夠了解他們。因

爲這些實在的經驗，使我不得不感謝我這次不幸的遭遇……一個人或許錯了個念頭，但決不會錯了他的心，決不會失了他對於錯誤的理性的自覺……』（陀氏的信札頁八一——二）

了解俄國百姓，尋見他們的眞正的偉大處，因而想到他們所負對於世界的使命，想到俄國的改造，想到世界的改造，……這是西伯利亞四年苦工生活給與陀氏的教訓，陀氏自己這樣說了。

但是陀氏能夠了解他們；他們却不能了解陀氏；他初進獄時最大的苦痛，就是覺得他在他們中間是孤立的；他們視他總是鐐裏的縉紳。別人進來，只要過了幾個鐘頭，就和他們是一家人似的，變成了他們中的一個了；一個農夫無論走到那里總找得着和他一樣的人做朋友。陀氏在西伯利亞四年，和他們同做工，同睡在囚室的水泥地上，然而直到他釋放時，他的同伴仍是不能了解他，和他初進去時一般。他釋放的前一日，和衆同伴握手作別，有些同伴已經覺得他已是一個貴人了，和他們不同；這些可憐的人們「見他來道別，竟背向了他，不回話。」（看死室的回憶的第一印象與末章自由）陀氏經過這四年的孤獨的生活，愛人而人不我愛，信人而人不我信，當然常常想到人與人相處的問題上去；他那時僅能讀一本聖經，當然要從聖經裏引申出一條修己接人的原則來，這就是他的愛與服務觀了。

西伯利亞生活對於陀氏思想上的影響，陀氏自己是這樣的說了；而評論家中也有說他的全部思想在苦人中早已隱隱概括，非必全是西伯利亞牢獄中得來的；（Shakhnovski 俄國文學簡史頁一四四）

又如他的描寫病的心理的小說，沙洛維甫（E. Soloviev）以爲是他在西伯利亞壞了腦筋得了歇斯迭里症後的特產，其實在一八四六年發表的二我便已是描寫病的心理的先驅者。塞爾維亞批評家拉芙令說陀氏描寫病的心理，就因爲要表現靈魂裏的「神的火花」，因爲人的日常意識不過是心作用的單一的小面，從這里觀察，決捉不到靈魂的實際。西伯利亞的苦工生活當然的給了陀氏許多描寫病的心理的材料，却並不是因爲陀氏僅有這些材料，所以不得不這樣描寫。他在給與尼古拉以尾支的信裏雖自說：『而且我常自喜能夠從强盜和殺人犯的靈魂裏發見可貴的性質……』他歷次寫給哥哥米海爾的信裏也屢說自己的思想和從前大不相同，而且在這時間已經想好了「兩部長小說一部短些的」，雖然這所謂「兩部長小說一部短些的」，一般評論家以爲就是後來的罪與罰和白癡和魔鬼；但是就陀氏一生先後諸著作的全體看來，他的思想還是一貫的。他的極端的利他主義很强烈的表現在苦人中，他的對於人類靈魂的發見——最卑污的生活裏也蘊藏着「神的火花」——也是在二我中已經露了端緒的；而這二我就是到西伯利亞以前的作品。未到西伯利亞的陀氏的思想和西伯利亞回來後的陀氏的思想，根本上實在沒有什麼不同的地方。可以指爲不同的一點，祇有他的政治思想；他以福利耶主義者而被捕，流配到西伯利亞，回來却成了個斯拉夫主義者（下面還要說），這是顯然的不同。然而當時他雖進了研究福利耶社會主義的彼曲拉息芙斯團，他却永不曾夢想到要用什麼革命方法；且他時常說，俄國人不

應該跟了歐洲革命的故步。(沙洛維甫的陀斯妥以夫斯基傳頁一一九)他這樣的思想，和後來的傾心斯拉夫主義，似乎還是不相衝突的。

這樣看來，陀氏的思想的發展並非全是十年的西伯利亞生活作成的；西伯利亞生活祇把他的根本思想加以陶鍊，他在西伯利亞的經驗祇使他的所信愈加堅強，表現出來愈加動人，證據愈加多罷了。總之，陀氏的思想是在內的自成的，不是受了任何學說思想的影響：這句話，我們不妨大膽地把他先接收下來呵！

三

在陀氏的著作裏找尋陀氏的思想，常常覺得他的思想很多前後自相矛盾。他在死室的回憶裏說俄國人的主要特點是對於公正的切望，而在一個著作家的日記裏却又說俄國人的主要特點是甘於忍受苦痛；他對於「痛苦」的見解，有時以純然人道主義者的見解來詛咒痛苦，有時却又以宗教家的見解而說痛苦是罪惡的必要的責罰；他有一時說生活的不公平是殘害人的，另一時却又說是滋養磨礪精神力的。他的思想常是這樣自相矛盾的，無怪沙洛維甫要說「一貫的或全般的稱述陀斯妥以夫斯基的思想」是不可能的了。雖則如此，我們努力在不同中求其同者，却也未始不可能。那麼，最特色的而且最是爲他始終篤守着的，就是他的性善論了。

陀氏的人性本善的見解當然和別的哲學者的見解不同；陀氏並不說人性有向善的本能，卻說人性的本質是善的，而且這善是不可磨滅的。「被損害」的人們或許會墮落到極卑污凶暴的生活裏，但他靈魂中的「神的火花」是不會滅的，在二我（亦稱戈略特庚，後於苦人出版）裏，他說：『戈略特庚斷不肯受人侮辱，被人踏在脚下同抹布一樣。但是倘若有人要將他當做抹布……他那時就變成抹布。卻又非平常抹布，乃是有感情通性靈的抹布。他那溼漉漉的褶疊中，隱藏着靈妙的情感。』這溼漉漉抹布生活裏的永久的人性，他在這里借戈略特庚寫出來的，簡直就是全個俄國人民的寫照。他這個信念，在西伯利亞過了四年之後，更加堅強而自信了；並且他的觀察也更進了一步。出了溼木斯克的苦工獄後寫給他哥哥米海爾的第一封信裏說：『卽如獄中的殺人犯，在這四年裏我也相識了幾個。信任我的話，他們中有深強，美的天性，我常常歡喜得什麼似的，因爲能在粗惡的表面下找得金子了……』（信札集頁六二）他當然承認這些人的表面確是十分粗惡的，死室的回憶裏寫這些人的酗酒，打架，不誠實，侮人，偷盜，都幾乎是習而成性了，但是這些粗惡的表面是「被損害」的結果，是因爲享受不到人的生活，以致於此。這是他在溼木斯克獄中的大發見！他這發見是在一個耶穌聖誕節的晚上得到的。那晚上，獄中囚犯布置了一些演劇的事，慶賀聖誕，獄官也來看他們做戲，立刻他們覺得自己也是一樣的人，而且負有好好兒做的責任了，於是酗酒，打架，詬罵等等習慣立刻屏去，大家都維持起秩序來；『這些人既經被許照他們

自己的意志去生活而且和別人同樣的作樂而且度過一個小時，好像不是在牢獄中立刻個個人換做了另一個人，和先前的「他」大不相同了。』（死室的回憶第一卷第十二章）

這樣陀氏就認定了人性是善的；罪惡都是壓制下的產物。人若有自由，自己負了責任，他的善質未有不發露的。他以此又相信人人皆有自由的意志，人人都是甘受痛苦，自願犧牲的；不但甘受痛苦，而且愛痛苦，需要痛苦和需要快樂一般。（他在魔鬼裏白癡裏都附帶描寫着這些理想）他書中描寫盜賊，凶手，娼妓……把最灰色的生活全寫出來，但是這些英雄到底要對於自己的罪惡追悔。總之，可說陀氏所描寫的那些「被侮辱者與被損害者」雖過了墮落的生活，然而靈魂永不至於墮落。

四

陀氏雖然相信靈魂永不會墮落；但也覺得這世間缺少了絕對完全的人格。他又以為人雖有許多，人格卻只有一個，那是衆人共同的。他說這衆人共同的人格就是絕對完全的人格。他在白癡裏把他理想中所謂絕對完全的人格描寫出來了。當一八六八年春——他正做着這本書——給人的信裏就有一段話說：『三禮拜之前我動手做一本小說，現在正日夜工作着。這部書的理想就是我往常最極喜歡的那個老的；但是因為這非常難，所以一向不敢寫他出來；……這根本的理想就是想寫出一個確乎是完全而可尊敬的人。這件事比世界上任何事都難些，在今日為尤甚。一切作者，不獨我國，外國亦有想

要寫出「絕對的美」的，都不會把他的工作做得好，因爲這是一件非常難的事。 美是一個理想；但理想，在我們這里和在歐洲都一樣，早就在搖盪着了。 世界中祇有一個絕對美的具體形像；那就是基督。 這個無限的可愛的形像，亦就是無限的不可思議的 （約翰福音全部就是滿了這思想的；約翰見了這美的化身的驚奇處了）……』（信札集頁一三五）陀氏要表現出這個「無限的不可思議的」，他就創造出一個米西庚親王（白癡中的主人翁）來。 他又創造一個全然相反的商人洛哥辛。 如果我們說米西庚親王是象徵「愛」與「憐憫」——那是無往而不成功的，無限的不可思議的，——則洛哥辛商人就是象徵「憎恨」與「克服」。 洛哥辛的嫉妬與狂情雖然把奈塔西亞（他所要得的女人）弄了過來，但是他的嫉妬倒底把這「成功之杯」傾倒了，他娶了奈塔西亞那夜，就把伊殺了。 反之，米西庚對於女子素不用愛情的，奈塔西亞倒反愛上了他。 陀氏把米西庚親王作爲最完全可貴的人，把他放在一羣狡猾貪狠淫狂，凶暴的人中，用他的單純與愛憐，克服了一切；由此可知陀氏所謂的「絕對美」，是一顆單純而仁慈的心。 這就是至善至美的人格，也就是衆人共同的人格；正像洛哥辛殺了奈塔西亞後和米西庚同臥在地上一樣，人者和聖人還是牽連而共同的。

這里有一點，我們不可不注意；陀氏寫這完全人格的米西庚，全然是把耶穌基督做了底本的。 他那時的思想，完全傾向原始的基督教義；他還不會把政治思想上的斯拉夫主義（此與大斯拉夫主義不同，

詳見下文）應用到宗教信仰上去。正像他信裏說的「世界上祇有一個絕對美的，那就是基督」他在白癡裏這樣描寫了。但是後來他又變了魔鬼和卡拉瑪淑夫諸兄弟兩書就主張「新宗敎」了。

五

在白癡裏顯露着的原始基督敎思想，在魔鬼裏已經沒有而且換了一種新的理想進去。這新的理想就是把斯拉夫主義應用到宗教信仰上，切望一個新的「基督降臨 Advent」在俄國出現。著白癡的於時候陀氏想在過去中找覓他的理想；著魔鬼的時候，陀氏想在現在中找覓了。他希望新的宗敎，又對於「神的有無」很致意的問了。

陀氏在白癡裏寫出了一個理想的人格——就是斯塔夫洛金，但是他使另一人物——削可夫——代斯塔夫洛金說出一切的理想來。削可夫說：『沒有一個民族曾立在科學與理性的原則上。……科學與理性自始卽爲民族生活裏的第二的或次要的部分；以後也將如此。民族是由別一種力建立起來而且動作的，這一種力左右了而且支配了民族，他的起源却是不可知而且不可能解釋的：這力就是走向一目的點的不能滿足的願欲的力，雖然同時亦否認這個目的點。這就是對於個人的生存的永久執着與死的否認之力。這是生命的精靈，如雕刻家所稱是「生命的水底河」，這河的枯竭是在啓示錄中威嚇地預言着的。這就是哲學家所謂的唯美的原則，或與之相等的倫理的原則，而我更簡稱之爲「神的尋求」

的。各民族的各時代的各民族運動只是尋求他的神罷了，這神必須是他自己的神，而對於這神的信仰必須是唯一的眞誠的。神是全民族的綜合的人格，從初以至終。從來不曾有過，一切民族可以有一個共用的神，他們只應各有各的神。當他們開始有一個共同的神，這就是他們衰落的表記。當數民族共有其神的時候，這些神是將死了，而且對於神的信仰以及民族本身也都將死了。民族愈強，他的神亦就愈加是個性的。從來不曾有過一個無宗教的民族，那就是說，從未有一民族而無善與惡的觀念的。各人有他自己的善與惡的觀念，以及他自己的善與惡。如果同樣的善惡觀念在數民族中流行，這數民族是快死了，於是善與惡的分別也就開始消失了……』當斯塔夫洛金問削可夫『你把神降爲民族性的附屬品了？』削可夫叫道：『我把神降爲民族性的附屬品了麼？相反的呢，我把人民升高到神了。而且可曾不如此的麼？各民族還是各民族，當他們有自己的神而排斥世上一切其他的神的時候；當他們相信他們自己的神會克服其他的神而逐出了世界。這樣，就是從有始以來一切大民族所信的……一個民族若失了這信心，就不是一個民族了。但是眞理只有一個，因此衆民族中也只有一個民族能有一個眞的神，只有一個民族是「天賦特厚的」，這就是俄國的人民……』這是斯拉夫主義者的陀氏所要說的話！（陀氏後來在俄國文學愛好者公會裏演說紀念普希金的演說詞裏也有這意思。他是樂觀的，斯拉夫主義的正和悲觀的西歐主義的相反；這話我們下面再講。）宗教家的陀氏也這樣說了！然則這俄國

的真的神是什麼呢？ 所謂「神」到底是什麼呢？ 陀氏在魔鬼中却不曾怎樣說得明白。 他信削可夫的口說『我信任俄羅斯……我信任他的正教派……我信任基督的本身……我相信，新的 Advent (耶穌降世) 將在俄國出現……』可知陀氏雖渴望一個新宗教，然而怎樣的一個，他却沒有說得定當。 而且第一個問題，就是神的有無，他還沒個解決；所以在那時他只能使削可夫說『我願意信神』，並且使豈立洛夫(書中又一物人)說『他能克勝痛苦與恐怖的，他自己就是神』了。

神的有無問題。在著卡瑪拉淑夫兄弟一書的時候，陀氏又想提起來說了；一八七〇年四月他寫給尼古拉以尾支的信裏說：『我在這里想做一本小說；最後的一部，和戰爭與和平一樣的長。……這書的根本思想，每一小部中都要有的，就是那常常擾我的思慮，或有意或無意，一生以來無時不在的：就是神的有無的問題。 書中主人翁時而是個無神論者，時而又是個信徒，時而是個迷信者和信仰異教者，於是復為一個無神論者……』 但是卡拉瑪淑夫諸兄弟不曾做得像「戰爭與和平」一樣長，陀氏得病，就死了。 所以宗教問題的卡拉瑪淑夫諸兄弟止像個人生問題，成了俄國文學界中常聞得的卡拉瑪淑夫問題了。

但是陀氏所企圖的，在卡拉瑪淑夫諸兄弟裏倒底說了若干出來。

第一，他所切念的新宗教在這里又加了進一層的解釋；第二，「神是什麼」這一問題，他也加了些意見來。

關於第一點，卡拉瑪淑夫諸兄弟全書的結構就自己說明了。老卡拉瑪淑夫象徵過去是人生的盲力，我們不知他怎樣起源的。他就是舊生活黑暗而盲目只是一股力而已。他是凶惡的，強健的。這舊生活被他的兒子——新的生活——殺死了，正像老卡拉瑪淑夫被他的兒子伊凡與突米屈列所殺一樣。

伊凡和突米屈列代表了靈與肉本是老卡拉瑪淑夫一體中所包含的。代表了舊生活中的「靈」的伊凡竭力尋求他的懷疑的最後解決；代表了舊生活中的「肉」的突米屈列則竭力尋求肉的快樂的絕致的滿足。但是用盡了他們的努力與熱情，到底不能滿足他們所希求的。最使他們倆難堪的，伊凡終於發見他的思想裏有些像「獸」的東西，突米屈列卻覺得自己的「獸」裏又有些別的東西，不全然是獸的了。這是現代人心中的靈肉的衝突！陀氏把老卡拉瑪淑夫象徵了過去，過去是絕望的，是已死的了；把伊凡和突米屈列象徵了現在，現在也是無望的；只有將來充滿了希望。象徵現在的伊凡和突米屈列既殺死了他們的父親——過去——終亦殺了自己。當他們死的，那就是「現在」死時，「新生」(New-birth)的奇景就此開頭了。現世紀是在痛苦與愁慘中告終了；從這堆裏長苗了新的和諧來。這就是亞列烏削。(書中又一人物)他在肉體方面是個完人，而他的靈魂又和這完成的肉體相和諧。他眞的亞列烏削，只是正在來的新世紀的象徵。他的身中，靈肉完全調和；靈不壓制肉，肉也不壓制靈。(以上皆見牟萊的陀斯妥以夫斯基批評頁二五〇—三。按巴林對於卡拉瑪淑夫諸兄弟的觀察和牟萊的又有點不同，巴林

說該書的根本理想在攻擊物質主義；今參考陀氏信札中自述之意見引取牟萊之說如上）

由此可知陀氏所謂新宗教是靈肉調和的；他借了神父羅西麥又說出他對於俄國的希望：「新的Advent將來到，而且這定是在俄國來到。」 俄國那時國內的騷動不安，一般人生活的放縱虛廢，政府的極端的壓力，虛無黨人的殘忍的暗殺，種種都可使陀氏對於自己民族的前途悲觀，然而陀氏非但不悲觀，並且借着羅西麥神父的嘴說：『人們至終將找着他們的快樂只在光明與慈善的事業裏，而不在像如今的殘忍的作樂裏，這難道會是一個夢麼……？我切實相信這不是一個夢，而且相信這時代已經近在目前了……我們的人將顯出在世界上，而一切人都將說：「那塊石頭，建築師所擯斥的，現在變成了一塊重要的基石了……」』卡拉瑪淑夫諸兄弟出版後，有個醫生寫信和陀氏論到伊凡的心理，陀氏回答他，又說：『你說我以為一切罪惡都從無信仰心出來，并以為凡否認民族主義者，一定也否認信仰，你這話眞不錯啊。 這話特別適用於俄國，因為我們民族的意識是立根在基督教，基督教的農民」「信仰的俄國」這些是我們的根本觀念啊。 凡否認民族主義的俄人，不是一個無神論者，定是一個不注意宗教問題的人。反之，此等人亦一定不能了解俄國人及其民族主義……』（陀氏信札集頁二四五） 陀氏承認俄國人民是有基督教根性的國民了，他又認定俄國人民的特點是能愛人，喜犧牲，愛痛苦……；一言以蔽之，人道主義是俄國國民的根性，所以他就預言他所希望的新宗教的精神是人道的，是愛的。 他借了羅西麥神父

的讚說：『如果人的惡行使你憤怒而且到不勝的悲痛，甚至使你起心對於惡行報仇，那你就把這感情表示出來啊。你立刻去而且找一些痛苦來忍受，好像這惡行就是你做的一般。接受了那痛苦，而且放在身上那你就會找着安慰了……』忍受痛苦卽是人的生活內的靈魂的和諧是須得用忍受與苦痛的代價購來的：這是象徵了新宗教的亞列烏削對伊凡說的。亞列烏削是一個先鋒隊，新宗教的先驅，但不是基督教徒；陀氏依基督教義造出了一個米西庚，但米西庚是脆弱的病的，亞列烏削却是健全的。這正如書的末尾所說：『他跌倒在地上，是一個弱孩子；但是他站起來，已成爲一個絕端的先驅者。』

陀氏對於神的見解，在魔鬼裏已經借削可夫說過『神就是民族精神。』在這里他又借伊凡說：『最後的結果是我不認這神的世界，雖然我知道世界是實在存在的，我簡直不能承認。這不是我不認神，你必須明白，這是神造的世界我不認而且不能認受的……』陀氏不信神造世界自然完美，當然也是不信神的存在。陀氏借無神論者伊凡說自己的意見，承認人的基督，却不承認天之子，神的基督。如果要把「神的基督」勉強承認下來，惟有把他算作一個暗指人類行爲的理想底象徵品了。所以他使濟列洛夫說「世上有一天要有三十個十字架，」而自認他自己的犧牲行爲，實卽是神的行爲了。

六

陀氏的政治思想在他的普希金紀念演說詞裏說得最詳；當一八六一年至一八六四年他做時間及

世紀的記者和司脫拉克霍甫（Strakhov）格利古列夫（Grigoriev）兩人同被稱爲民族主義者。民族主義（Potchvenniki）這名詞的由來，原因在他們的目的想要調和斯拉夫主義與西歐主義。至於這兩名詞的起源大約在一八二五年，當時有研究謝林（Schelling）哲學的一派人在莫斯科結合團體，宣傳謝林思想。謝林所謂凡一國的文學應是土產的，和他的文化一般應完全表現他的人民的精神；很爲這一派人所稱引，甚至斥萊芒多夫以至普希金諸家的文學都是摹仿西歐的假貨，不足貴。於是這一派的思想，在文學上稱爲斯拉夫派；反對者稱爲西歐主義派。（加氏俄國文學簡史頁一一七—八）及至四十五十年代，斯拉夫主義與西歐主義不第在文學方面分野對峙，在政治方面社會問題方面也分野對峙起來了。陀氏等三個時間的記者主張的民族主義就是介乎這兩派之間的。他們雖然毫不傾向於大斯拉夫主義，但是他們也說俄國應在諸斯拉夫民族中有較尊的威權，在政治方面與思想藝術方面。他們也承認斯拉夫主義者一、以民族生活爲本的理想，但是却也不排斥西歐的文化。他們說：西歐文化不能稱爲俄國人生活中的重要原子，只能作爲一個參考，一個幫助，作爲向更好地表現俄國獨立的精神的手段，而非目的。俄國是偉大的，伊在道德方面與智識方面更偉大過於一切；在伊獨有的能調和西歐生活的矛盾的道德原則而言，伊是駕在一切國家之上的。這些道德原則的根本點就是愛，舉世上一切政治的經濟的現象合起來不及愛的動力最偉大。所以，如能盡量應用西歐文化以爲手段，俄國應不忘記

他的正眞目的是自創與獨立，而不是變成了歐洲各國。（引沙氏的陀氏傳頁一七六）這些意見，後來陀氏都略有改變，在紀念普希金演說時，他也是一個斯拉夫主義者，但又不是普通的斯拉夫主義，而是陀氏自己的斯拉夫主義。

他在普希金紀念演說裏說：『從來沒有一個詩人生具吸納的天才像普希金那樣的。這不但他是能吸納而已，並且他的吸納力是這樣的異常的深切，使他能把外國民族的精神吸收能擁抱着在他的靈魂裏。沒有第二個詩人曾有過這樣的天賦，只有普希金；普希金在這意義上就是一個卓越的預言的精靈，因爲唯恃有此天賦，而且用了這天賦，普希金的力——這是俄羅斯的和民族的——方得表白出來：……因爲普希金表白民族的能力了，他先見並且先說出民族力的將來意義了；就因爲這一點，他是一個預言者。……要做一個眞的俄國人，完完全全的俄國人，只要如此：和一切人做兄弟，做個世界的人。這就叫做斯拉夫主義；而我們所謂的西歐主義不過是一個大的雖然是歷史的而且是不可免的誤會。在眞正的俄國人看來，歐洲和大阿利安族的事就和他俄國自己的事一般，因爲我們的事就是全世界的事，而這些事的辦成，不能用大力，却要用兄弟友愛之力，和我們向人類的總聯合所用的友愛的努力。……』（引見巴林的俄國文學綱要頁二五八）陀氏反對社會主義，反對虛無主義，就因爲他確信自己的愛與犧牲的宗教。他把這理想稱爲斯拉夫主義，因爲他看出俄國人的本性是能愛能犧牲；在六十年代的俄國，他還

樣的抱着對於自己民族——不，正也可說是全人類——前途的樂觀，對於青年心理影響之大，當不難想見了！　他死後，俄國學生上其妻的慰安的公信說：『……陀斯妥以夫斯基將常常很光明的站在我們面前，在我們的生活的戰爭中。　我們將永久記着，這是他，教我們以保守靈魂純潔的可能，不論在人生的何時何地。』　這是俄國青年對於他的感謝；我想不論何國的青年，都亦當這樣感謝罷！

陀斯妥以夫斯基的思想或者確是偏的極端的；他的愛與犧牲的宗教或者竟如一二評論家所說，是歇斯迭里患者的幻想。　這些關涉問題的永久性的話，我們現在不去講他也罷；我們就現在講現在，把陀氏的思想攤在面前，和現在人性的缺陷處比較着一看，總應該覺得陀氏的思想是人類自古至今的思想史中的一個孤獨的然而很明的火花。　對於中國現代的青年，猶是一劑良好無害的興奮劑。　他的對於將來的樂觀，對於痛苦的歡迎，他的對於無產階級的辯誣和同情，……一一都是現代的消沉，退縮，耽安樂，自我的青年的對症藥。　我們，中國的青年，這幾年來所見的黑暗，所受的痛苦，所犧牲的，比諸俄國青年在西伯利亞「死室」裏所受的，孰多孰少？　少恐怕一千分之一也沒有啊！　然而我們社會中已有許多青年發出絕望的叫聲來，對於人生沒味了，甘心要把享樂的濃酒麻醉自己清醒的神經再裝着假睡了：這眞太說不過去哩！　讓我們來寶愛生命罷，不要隨他灰色的呆滯的過去；我們確信將來罷！　社會改造的方法，陀氏曾言俄國不應抄西歐的舊法而應自創俄國的法式的，現在不是已經明明放在那里麼？　此外我們

還缺少了什麼?

但是我希望我們不要誤會，也學着陀氏的論調，唱起什麼「支那主義」來；更不要誤會了他們的民族主義，唱什麼「西學爲用，中學爲體。」如果不致引起人來說中國有中國的改造方法，那就是我寫下這篇的大願望了。（選小說月報）

俄國詩豪樸思徑傳

西曼

樸思徑(Alecsandre Sergeewich Pushkin)生於一七九九年五月廿六日。他的先世，從約翰第四氏時代起，在俄國歷史上原是有名的。他的父親，當過軍營中的要職，後來告退了，隱居於莫斯科。他的母親，是漢尼拔的苗裔；但是這位二千年前大名鼎鼎的黑頭的子孫，怎麽會傳佈到了俄國呢？——這事要讀樸氏在一八二七年所著的大彼得的黑人一書，方可得着其中線索。樸氏生著一頭鬈鬈鬖鬖的鬚髮，聳聳的顴骨和那黑暗的臉色——這就是他得的外家的遺傳處。當時俄國盛行一種「傳保教育」，所有富家子弟，都是聘些外國教習或是保姆在家裏教讀；而且所教的功課，除了聖經和國文兩種用本國語外，其餘的科學，一概都用法文教授。到了後來，積重難返，社會上全用法文爲思想上交際上的媒介，國語幾乎棄置不用了。樸氏幼時所受的教育，也就是如是的。他幾歲的時候，氣質最不活潑，又不歡喜說話，常是呆呆癡癡的；却是歡喜坐在書房裏，翻讀他父親所藏的法國書籍。他到了九歲的時候，就已讀完了法文譯的浦柳達爾庫司(Plutarchus)，霍美爾(Homer)二氏，和那十七十八兩世紀法蘭西文學和哲學諸名家的著作；但是在這腦力未達充發的時候，未必全然了解罷了。他受了摩利耶(Molière)的影響，作了些喜劇；又仿着死爾特(Voltaire)的Heriade作了一篇La Tolyade又仿着拉凡田(La Fontaine)

的著作，作了些寓言——然而樸氏幼年的法文著作，除了一篇遊戲詩 L' Escamoteur 尚存着四節之一外，其餘的均已不傳了。

樸氏生在這「國風不競」的時代，受着迷漫一時的「歐化」，却又怎麼能成就一個「國民的學者」呢？談到這個，就不能不先推功他的乳母和外祖母了：他的乳母是個多閱歷的中年婦人。他雖不是「滿腹經綸」却滿裝着一腦子的故事格言和民間的各種歌曲；加之「善於詞令」，每到樸氏讀完書的時候，他便「妙舌翻蓮」的說得個「奇趣橫生」。況且樸氏穎悟異常，每聽到神情飛越的時候，腦筋中自然深了一番印象。他的外祖母漢尼拔夫人(Madam Hannibal) 住在距離莫斯科不遠的札哈洛甫村裏。樸氏每到夏天，便遷來外祖母家避暑。他在這個地方，便親眼接觸了民間的風俗：看見了他們的環旋歌舞（俄名 Horowode。是集若干男女手執手的團團立着，一聽到旁邊的手琴或是箏兒嗚嗚錚錚的彈拍起來，他們就合着節奏，一面合唱着鄉歌，一面作環旋的舞蹈——這種娛樂每當薄暮或是月夜暇逸的時候，是俄國鄉間風行的）。聽見了他們所唱的歌曲；到後來他便留心採訪，一篇一篇的編纂起來，成了他著述的一部。漢尼拔夫人也狠能隨時指導，啓發樸氏的靈性。樸氏得了他二人的掖誘，不知不覺中產出一副「愛國精神」，做了他一生和平事業的基礎。

當樸氏十二歲的時候，俄京開了一個空前的皇村大學院。樸氏得了突爾節業甫(Alecsandre Jw-

anowich Turgneff，一七八四—一八四五；史學及古物學名家）斡旋之力，也考進了這個學院。 但是頭幾年學院院長的位置，時常更動，教務上自然受了許多影響；而學生們又大都染了社會上的惡習氣，在校裏也不免時常酗酒和別的惡作劇。

樸氏在院的時候，年紀既輕；讀書又富，別的同學，反有許多自愧勿如之處。 但是他對於校課，極不注意，所以每次期考之後，他的名字，總必列在後幾位的。 然而他在學院畢業出來，不但精通法國的文學和歷史，而且精通拉丁文，直接可讀拉丁文豪的著作。 至於別國的文學，他曾下過一番研究功夫。 他原來是一位「殫心著述」的：除詩以外，還有幾種歷史的著作，例如蒲格覺夫叛亂史在俄國各種專史中，是極有價值的。 樸氏少年時代，原已「頭角崢嶸」，極負才名的。 但是他原先所作的詩，多半是摹臨法國 LaFontaine, Moliere, Racine, Voltaire；英國 Thomas Grey；意國 Ariosto；本國的節耳札雲（Derjawin）巴丘士闊夫（Batushkoff），諸葛夫司基（Yucovsky）；拉丁 Vilgilius 和希臘 Anacreon 諸家的名著。 到後來漸漸的脫去他家窠臼。 發揮他的本能，便獨自成就一家言了。

一八一五年正月八日，皇村學院舉行一次大文藝會。 一時俄京的名流，俱來參加這個堂皇的儀式。 樸氏當日對着來賓高讀他所作的皇村中的回憶一詩。 他所立的地方，離着大詩人節耳札雲（Gavril Romanowich Derjawin），一七四三—一八一六；著有飛黎崔集，尤以豪情詩（Odes）見長；亞列山大第一

時代，作過司法大臣）的座位，不過兩三步。等得他讀完了詩，祗見來賓座中掌聲雷動節氏當時立起身來，就想來和這少年詩人接吻，表示他的敬愛，不想樸氏因爲得了大衆狂熱的讚美早已「喜」跑了。

從此以後，樸氏的詩名更轟傳都下了，當時詩豪諸葛夫司基（Wasilii Alecsandrowich Yucowsky, 一七八三—一八五二；亞列山大二氏爲太子時，諸氏作過他的師傅。他所譯什列爾擺侖和霍美兒諸家的名作，有名當時）也與他訂了忘年交。送了他幾首詩作紀念。就是當時有名的詩家德密特利野甫（Dmitrieff）赫瓦司脫夫（Hwostoff）之輩，也覺得樸氏的天才是不可及的。一八一七年六月九日，樸氏以第十九名畢了業，得了一個十等文官職分發外交部。但是他不甚盡心公務，却交結了一班浮薄少年在那些時髦場中放蕩起來了。後來竟染了一個惡疾，幾乎不起，幸而醫治得法，精神漸漸的恢復了。

他因覺悟那些不正當快樂的「毒害」和「虛僞」，作了一篇更生詩（一八一九年）以示懺悔。他在這個時際，作了極多短篇詩，除將那尙在學院肄業時代所起稿的魯思南和柳德密拉長歌行賡續成功（一八一七—二〇）。這首長歌一出版，頓時引動了兩種絕對的爭論：一種說——他是天才洋溢奇趣橫生的絕作；一種說——他氣力薄弱，而且述事怪誕有同神話——其實他們兩方面的批評，都狠中肯；不過在他二十歲的人有這種才氣也就是極難得的！當時社會上極歡迎這篇著作。那批評家的攻擊論調，不但於樸氏無絲毫損失，反把他的詩名擡高了。諸葛夫司基因着這篇著作，送了樸氏一個照片，上面題着一

句「由勝利教師送與勝利弟子」的款，就可見諸氏對於樸氏的得意了！　就是當時狠享盛名的史學家卡拉孟津（Nicolaj Mihailowich Karamzin 一七六六—一八二六，曾作莫斯科和歐洲通訊兩雜誌的主筆，因著俄國史得名。　他又作過一篇可憐的麗札的小說，做了感情文學派的領袖。）　和樸氏的感情也極密切。　在這個時候，俄京先後成立了兩個積不相能的文學會：一個就叫做「俄文家商榷會」；一個叫做「亞爾瑪札司」（Armaras）。　前一會的領袖是什司可甫提督，而後一會的領袖就是卡拉孟津。什司可甫提督雖也是一個文學家，却是他的思想，純然是個頑舊的；他認定那聖經和別的宗教書籍中的陳腐文字，爲俄國的精碻文字，是與卡拉孟津一派的文字改革家，立在反對方面的。　樸氏對於卡氏的「文字改革運動」是極表同情的。　他就加入了「亞爾瑪札司」文學會，極力從事「新文化運動」。　這些人就叫他做個「蛐蛐兒」——這個綽號狠可表示他那「振臂急呼」「勇往直前」的氣概。

到了亞列山大一氏的晚年，政局日趨復古。　一般感受新思潮的人，漸漸的受了無窮的壓迫，一變就結了許多的祕密團體。　反得如樸氏那樣的優秀分子爲甚麼未被吸入呢？　這個有卜司成所述的解釋：（Pushtzin，一七九八—一八五九，是樸氏的同窗密友，爲一革新運動的健者。　一八二五年十二月十四日的革命失敗，卜氏被流西比利亞，苦作三十年；趕到他在一八五六年期滿歸國的時候，樸氏早已物故了。卜司成促居莫斯科作文字生活。　有記樸思硜的著作。）　一則因爲樸氏交遊極廣，恐於黨務有所洩

露；一則因爲黨人愛惜他的才思，不願挽他走這種險道，免得把他的文化事業半途犧牲了——有了這兩種緣故，所以樸氏雖是「甘心情願」却始終未得投入任何一種的祕密結社。　但是樸氏對於時事的憤慨，也就時常在詩文中發現出來。　不過在當時高壓之下，不能公然發刊，就祇祕密互相傳抄罷了。　他有一篇激烈的自由詩，不幸就落到聖彼得堡總督手裏，逕直呈到專制魔王那裏去了；若不是得了卡拉孟津和幾位權貴轉圜力量，樸氏定不免「足鐐手梏」的要去到亞俄窮邊作那「風雪英雄」的生活。　這首自由詩的結果，僅把樸氏調到南部拓殖使陰佐甫將軍處，當個外交佐理員。　樸氏在這個時代所作帶有民權色彩的詩曲至今均已失傳，就可見在當時思想界上，具過特別的感化力！　這番的調動，就把樸氏前半截的事蹟，告了一個段落，不但把他那日常生活狀態都改變了，並且替他思想界上開了個新趨向。　陰佐甫將軍的行轅設在耶卡傑林諾司拉夫城。　樸氏來到南俄，見了那明媚的風景，不由得醉心了。　他忽而患了瘧疾。　初來此處，原是人地兩疎，又不能得相當醫藥，「一室孤鐙」「影形相弔」他那滿腔的鬱苦，自然是不堪言狀的。　幸而樸氏一個舊友的父親拉野夫司奇將軍，正在這個時候，帶着家眷往高加索，由此城經過。

他見着樸氏的病狀，就敎隨行的醫士，盡心調治。　樸氏得了他們的關注，漸漸恢復了康健。　拉將軍又在陰佐甫面前說准了，將樸氏帶到高加索去遊溫泉。　樸氏來到高加索北部的地方，接觸了天然美景，又感受了拉將軍家庭的和美空氣，胸襟益發舒暢了。　後來同着他們從高加索地方回到克雷姆(Crimea)

半島東岸的古爾祝夫莊，流連了三星期。樸氏在這個地方時常結着一二知心伴侶，同到海灘上去散步。有時趁着日影銜山霞光映海或是明月高懸水平如鏡的時候，也獨自一個靠着海邊石上默默的領略那天然生趣，不覺得息息入神，塊然忘了。不過偶然間微濤拍岸，陡然引起了無限心情，追想前塵，直同一場春夢！

樸氏在這個時期，得了傾動全歐的英國詩豪擺侖的影響，作了一篇晝星滅了的感懷詩。這首詩是由高加索到克雷姆時在黑海舟中作的。他這番同着拉將軍出遊，前後共有四個月。旅行中的風景和擺侖的詩曲，益發將樸氏的才思觸發了。他於一八二〇年九月間轉到奇石業夫城(Kishneff)為俄國西南貝沙拉比亞州的首城，去銷假。因為這時陰佐甫將軍又兼了貝沙拉比亞州留守的職務，已移駐了這個城了。樸氏來到此間，舊性復發，時常「醇酒婦人」的同着一班無聊軍官和本地的惡少徵逐起來。好幾次因為細故，又和人家起了大衝突。若不是經人極力調解，必然免不了決鬬的惡果。終之這位少年詩人，竟受了一次監禁。他經了這番磨折，便痛改前非；恢復了本來面目。但是他雖一時不免「隨波逐流」的，卻仍未荒廢了正業：他借了許多地理和史學的圖書，切實用了一番研究功夫。他作了眾守人和高加索的俘囚兩篇長歌行，並有盜兄弟和巴奇沙奈的噴水泉等詩的著作；又盡力採集塞爾維亞莫耳達維亞和其他斯拉夫民族的歌謠。他所作的拿破崙(一八二一年)和詠神巫義列格(一八八二二年)兩

篇詩神光流露，一洗從前的「模倣性」而發展俄國文學的「獨立精神。」他因一八二一年希臘獨立運動，原想投身義軍助戰土耳其，但是未得如願他就作了「振起來哦，希臘，振起來……」一篇詩，以勸勉那希臘人努力振復「國魂。」一八二三年間，樸氏轉到莪迭薩(Odessa)城，來投南俄留守瓦鸞撮夫伯爵。他來到這個浸潤歐風的社會，交結了許多朋友，得了許多好感想，却是與長官的意見不甚相投。原來瓦氏不願將他做個「詩人」看待，却要他「按部就班」的從事公務。樸氏原來是個自由慣了的人，那能願受這種拘束呢？況且他歷來的職務，原是個「挂虛名領實錢」的，並沒有實際任過事，自然對於這種要求是不能從命的。終之瓦氏取了一個「一封高奏九重天」的手段，請把樸氏從速調開這個區域，說他是個「危險分子。」加之警廳同時又發見了樸氏與莫斯科友人的一封措辭稍含憤激的信；二事同舉，就把樸氏在外交部的名字革除了。並且又派了武裝警察星夜將樸氏解到卜思可甫(Tskov)省的米海洛夫司科野(Mihajlowskoe)村，交與地方官嚴加看管。這個小村落，原是樸氏母親的私產。樸氏所住的，是個不大的木構房屋，和一個花園，瀕臨着月利加河，風景倒也宜人。地方官對於樸氏一取放任主義，所以他促居家鄉裏舉動也狠自由的。他的舊友亞者可甫(一八〇三—四三詩人)，迭爾維革子爵(一七九八—一八三一，詩人，作過北方之花和文藝日刊兩報的主筆)和卜思成等，俱陸續的遠道來看過他。樸氏在此間的生活，每日除讀書著述外，不是出門訪友，就是聽他乳母講演故事。他在這期間的著作，比較從

前豐富除了短篇詩歌外，他作了波利司葛杜諾夫和魯林伯爵兩篇劇曲；又把那耶烏雯尼我湼金彈詞，作成了幾大節。他又由遠方訂購了極多文學書籍，平日時光一大半在書堆中消磨了。至於莎士比亞，斯各特，羅馬大史家塔齊特司(Tacitus)的著作和那卡拉孟津的俄國史，是他極愛讀的。他又研究意大利文字和可蘭經典，其結果得了幾篇譯著。世人以爲樸氏這次的放逐，無形中將他的心身浸潤學海中深處了。他的榮譽，與日俱增，自不由得那專制政府不更加點注意！

一八二五年冬間，俄皇亞列山大一氏逝世。革命黨人就趁着這皇權更替政局未定的時候，揭竿而起。不幸事敗，樸氏的親近朋友，多半被難。樸氏得着這個警訊，急忙將那些含有激烈氣味的稿本，都燒燬了。他住在此間，不覺有一年半，日常雖是無拘無束，但是不能輕離這個村子一步。後衆覺得厭苦極了，就想法子要解脫這個禁例。一八二六年七月間，他上了新皇一個表章。到了八月，來了一位中使，引樸氏到莫斯科行宮去覲見。尼科萊一氏對於樸氏極加寵，賚恢復了他的自由。樸氏來到舊都，既得了社會的歡迎，又倍受一班名士的推譽；那月桂花冠在他頭上更戴得鞏固了！至有人稱樸氏此度來莫斯科的時候，爲「狂熱的文會時候」，就可想見當時盛概的一班。然樸氏終爲自己的著作，時與檢察吏相衝突。並且經了戀愛上的失敗，腦中所感受的痛苦，不期影響了詩情。讀他那三道流泉和那「一八二八年五月廿六日」的自壽詩，足可窺見他那悲苦的心曲。自一八二六年冬間起直到一八三〇年之末，樸

氏的行蹤，最是不定：時而莫斯科，時而俄京，時而米海洛夫司可耶村；一八二九年間，他並且到了亞爾士耳其觀俄土戰事。 特在未去亞洲之先，他作了一篇未完功的大彼得的黑人小說和坡耳塔瓦(Poltava)詩。 一八二七年之末，結交了波蘭詩人米赤切維茨(Adam Mitzkewich 一七九八——一八五五)將他的名著，翻譯了許多。 一八二八年三月間，樸氏在莫斯科跳舞會中，傾心於一個芳齡十六姓官察洛瓦(Goncharowa)名娜塔利亞(Natalija)的名姝。 第二年三月間，他因乞婚失敗，就來到亞洲前敵。 他原是抱的一種犧牲觀念；及至重遊高加索，登了加茲貝克山的高峯，得覽造化的神奇，轉覺人生是極可寶貴的。 樸氏此行著有耶耳雲魯木城遊記，對於高加索北部的民情風俗，記載特詳。 當年秋間，他仍回到莫斯科；冬間轉到聖彼得堡，襄理迭耳維革所辦的文藝日刊的編輯事務。 他仍不能忘情彼美，卽於一八三〇年春間第二次提出了他的求婚誠意。 這一次得了戀愛神的鑒諒，女家允可了這段姻緣。 秋間，樸氏就在莫斯科附近的一個波耳金諾村，一面預備婚事，一面作了白耳硜事記，科洛門那的小屋，慳吝的勇士，莫察爾特和沙力耶利，石客和疫時的宴會等長篇詩，並將耶烏雲尼我涅金完成了。 此外短詩，也作有三十餘首。 樸氏於一八三一年二月五日在莫斯科舉行婚禮後，不久就移居俄京。 這個新家庭，靜好無猜，充滿了鮮柔美滿的空氣，自於樸氏的才情，平添了無窮生色！

一八三一年，俄人摧折波蘭的獨立動機，狠受歐西各國的非難。 樸氏作了告毀謗俄羅斯的人和波

洛紀諾紀念日兩篇詩，以喚起同羣的愛國心。 此等詩篇，雖不免對於祖國多所曲護，但出之百年前人的眼光，自然是不能責備的。 一八三三年，樸氏被推爲「俄羅斯學會」的會員。 他作甲必丹的女兒一篇小說之先，曾親自到了加章和我熱布耳格兩省，採訪關於這篇著詩的材料。 其中事實，是在蒲加覺夫叛亂時發生的。 一八三四年樸氏因爲發刊蒲加覺夫叛亂史的單行本，得了政府二萬盧布的補助金。 他的詩名，雖然成就了，却是一般鬼蜮社會對於他極盡搆陷的能事。 加之樸氏夫人輕年時髦，作了交際場中一個不可少的人物。 後來引起了外間多少難堪的浮言。 樸氏對於這種含沙射影的伎倆，原不在意，終至忍無可忍，爲顧全名譽起見，即於一八三七年正月廿七日午後五時，在黑河附近和法國惡徒某實行了手鎗決鬬。 樸氏原在盛怒之下，腦亂失次，把鎗未能中的，竟被其敵所乘，腹部受了一彈。 同行的醫士急忙中施了相當的手術，將他運回家來。 這時樸氏的知覺，尚未全失。 他的助鬬問他：「有關於復仇的委託事麼？」 樸氏說：「要求你不要爲我報這仇了，我寬宥有他，我願作個信徒而死。」 及至醫士要來調治，他推却說：——不必，這地並非我的生存處，我原來應該如是的——他奄奄的纏綿了兩日，雖是昏沈了許多次，却仍極力忍着痛楚，毫不呻吟，惟恐增了愛妻和兒女的痛苦。 一八三七年正月廿九日午後二時四十分，樸氏竟與世長辭了……這個消息一傳，本國人和外國人，無論識與不識，都到樸氏靈前由悼。 二月三日，葬於距離米海洛夫司可耶村約四俄里的聖山烏斯平教堂院內。 一八八〇年春間，俄人在莫斯科

爲詩豪建了一個巍麗的銅像加着他那流遍人間的等身著作，更足使他的靈光長存不朽！（選少年中國）

平民詩人惠特曼

六逸

一 小傳

一八一九年五月三十一日，惠特曼（W. Whitman 1899-1892）產於美國長州的西山。其先世於六百六十年前，由英國移居哈丁敦，到惠特曼已經是第七代了。 四歲時，他的家移住紐約對岸的佈魯克林，他的父親是個木匠，兼務農，惠氏讀書到十三歲時，因家寒須圖自給，十五歲時，單身至卡蒙登，在法律事務所裏作工，後為醫者的司閽，為印刷所的工人，恰好印刷所的工頭喜歡讀書，時時借書給他，替他解釋，於是更增加他的讀書興味。 他此時喜讀的書是天方夜談，司考特的小說，和沙士比亞的著作，就中猶愛誦司考特之書，十八歲時，他回到長州，在一個學校裏充教師。

惠氏有兄弟九人，次男便是他了。 西山臨海，山光水色，在在引人美感，幼時，盤桓林中，與小鳥為友，時則嬉戲砂中，與浪濤相狎，可謂得天獨厚，而此時的生活，已經是詩的了。 其時他的環境，不外漁農的人，皆是平民的生活，所以他後來的詩情，友愛，親密，都是由這個時代培養出來的。 十九歲時他一個人辦了一種週刊，名曰 Log Island，自己購買印刷機器，鉛字，在家中印刷，拿到哼丁敦去賣。 或時又見他拉着一匹馬，積着貨物，任斜陽影裏，穿過森行，到隣村去。 他的一切行為並不是萎靡不振的，頗足以證明他的熱

烈的感情。因此，他的精神乃能四季不歇的吸收，思索，觀察而體驗。

二十歲時他想獨力發行「長州報」。作稿，印刷，發賣，都由他一個人動手；但惜乎沒有成功。二十二歲時在紐約的一家大新聞社爲記者，這時始嶄然露頭角。他的詩及短文，常在「新世界」雜誌上發表，亦爲「民治評論」的投稿員。同時有惠特爾（Whittier），布蘭特（Bryant）何爽（Howthorne），郎法洛（Longfellow）諸碩彥。一八四八年他遊歷美洲南部，雄山大川，將他的詩的特性都浸透了。其後在新俄爾洲編輯新月報。一八五一年在布魯克林發刊一種『自由人』的報紙，起初是週刊，後來改爲日刊了。一八五五年『草葉』第一輯出版，內容爲詩十二篇，計只四十五頁。是不假手他人，自己印刷出版的。當時很有許多人非笑他的詩，但是他仍舊鼓動他的果敢，向着他所認定的目標前進。幸好有愛麥生（Emerson）很稱賞他的詩，他說；「這是美洲所有叡智之中的卓越的作品，我是欣悅極了，我在詩裏發見了許多東西，他的優點便是固確的鼓舞閱者。」我們看愛麥生的這句批評，便可說他的這種革命的詩是不湮沒的了。『葉草集』第二輯於一八五六年出版，增補新詩十二，有四百五十六頁，出版的地方是波頓。

其後起了南北戰爭（一八六〇年），其弟喬治在軍中負傷，便自願爲野戰病院的看護卒，居病院者二年，所接觸之傷兵有二萬左右。他本是富於同情的人，對於傷者，他努力給與他們的慰藉。因此他的詩的經驗又加增了不少，草葉集裏的『軍鼓之音』，把戰場和病院的情況都展開於其中了。戰事畢後他到華

盛頓，當了一位月薪六十六元的書記，其後竟遞昇到一千六百元，定了終身的約，有一天他的上官在抽斗見了他的『草葉集』說他是一個過激者，把他辭退了。但是因此他的名望更加，成了名家，便也是在此時。林肯的被暗殺他得信後竟至於暈絕，他是極同情於林肯的，有『林肯憶說』的長詩一篇。這年又作了民治的幻想 Democratic Vistas『及印度航海』一八七三年二月因爲精神過於勞用，得了身體麻痺病。同年五月，他的母親也死了，自此他的身體日漸衰弱，便家居讀書，一八九二年三月二十六日，在卡蒙登逝世，年七十三歲。

二　他的詩

美國詩人特拉位耳說惠特曼的詩是舊地上的新解放之力。惠氏的詩和他的是一樣的，他一生幷沒有什麼奇蹟，不過是能夠堂堂的做一個人而已。他與自然極相親近，他將他自己當成宇宙的中心，由這中心點，以觀照四方；但他幷不是征服四方一切，他是以自己爲『自然的過程』之一，他以五體吸收自然之力。他以吸收之力自己的體軀，由詩再現出來。他認他的身體是最好的一條自然的通道。他自覺宇宙之力如穹蒼漫海，穿山通海的泛溢着通過他的五體而泛溢着，因這自覺湛於他的全身胸臆的印象，情緒，行爲，都經過自然的洗禮，所以他的詩便是一種預言又是自然的復寫。

惠特曼的詩，啐出自然之偉力者很多。他以爲自然便是偉大之母，爲生之最善的泉源，這泉源與直

接生活相並，就是健全幸福。而且這種生活是極平等的。　他說人間最善的修養是：

『有男的勇氣的本能，親切的同情與自重的生活。』

他便是在這種生活裏面吟咏友情，靜悄悄地快樂。　他又說：『和自己所好的人在一起住，是十分滿足的。　只有黃昏時和人們在一起，和美的，可尊的，健康的，笑樂的人圍籠起來，又在這些人中間通過，手兒相觸，臂兒相摩，或倚偎於伊等時是十分滿足的。　我不更求這樣以上的了，我在喜悅之中海中；泳來泳去。』

足見他是一個喜與愛的詩人，他愛健全，調和，自然，男女。　在他的詩裏找不出一點厭世的傾向，無一處不是求生，歡呼於生命之中，他臨終以前有一首詩——

喜悅！　船友！　喜悅喲！
我們的生命歇住了，我們的生命開始了。
長的，長的緊索離開我們了，
船遂自由了——伊飛躍了！
伊迅迷的離岸走去。
喜悅！　船友！　喜悅喲！

這詩便是他脫離人生的桎梏的呼聲。

在他的詩集『草葉』中，所以看出他的思想。第一是主張個性，主張個性之權威。

各個男人向他自己，各個女子向他自己，這是過去與現在的話，不朽的話。

無論誰人也不能爲他人獲得——無論誰人！

無論誰人也不能爲他人而成長——無論誰人！

歌是向着歌者的，但仍重返於彼，

教訓是向着教師的，但仍返於彼，

殺人是向着凶手的，但仍重返於彼，

竊盜是向着盜賊的，但仍重返於彼，

愛是向着愛人的，但仍重返於彼，

贈物是向着受贈人的，但仍歸於彼。

辯論是向着辯論者的，

演劇是向着男女優的，不是向着觀客的，

誰也不能理解他自身的偉大與善良以外的，或是他自身的特長以外的……（註）（草葉集的自

我吟）

惠特曼在這詩裏以爲個性在本身是有機的存在，不是僅以社會的一分子而保持存在的，他以爲眞的生活是由本身出來，仍舊歸諸本身。人的個性是至尊無上的，他又歌曰：

「從此時起自由！」

從此時起，使我自己由限制，空想的境界線解放了。
到什麼地方，絕對是我自身爲主，傾聽他人思考他們所說的，
立定，探求容納深思，
溫和地，以不可拒的意志，由自身奪去拘束我的桎梏。
我由空間吸取大氣，
東西皆屬我，南北亦吾有。
我較自己所想的更大而善，
凡物於我皆爲美，
我對男女重複的說，你們爲我盡力，我也同樣的爲你。

他所說的個性是什麼呢？ 個性便是人的精髓，也不是離開肉的一個概念的靈也不是離開靈的一個肉的盲動。 人的外部與內部溶合的一體之中，人的存在是不用說，這個性便是在全體中的活動力之

總集。倘若離了個性，則不成其為一個人。外面的人是常為人所見，此個性則不易見，倘若外部的人受了壓迫或是繼續虛偽生活的時候，這個性是要乘機發作的。

惠特曼的詩的一個特質，便是這個性的動作的呼聲。

惠氏的重要著述有以下幾種：

1 Passage to India(1870)
2 Democratic Vistas(1870)
3 Memoranda during the war(1882)
4 November Boughs(1888)
5 Goodby my Farcy(1891)
6 Leaves of Grass (1855—1874)
7 Specimen Days and Collect

附錄　「惠特曼考據」的最近

損

惠特曼這位詩人的大名，幾乎凡是研究文學的人都知道的；他的傑作『草葉集』，幾乎現在世界上所

有的語言文學都有一個譯本；他在詩的國裏，就好像是個哥倫布！ 他對於詩體所起的革命的功業，宛然就是哥白尼！

但是說也奇怪；像這樣鼎鼎大名，無人不知的惠特曼，獨獨他的身世還欠明瞭，不大爲人知道。 他的早年有何著作，什麼職業，研究文學者大抵不很明白。 近來有一些學者努力研究，方才得些眉目，現在我乘紀念惠特曼死後三十週年的當兒，把西洋人的「惠特曼研究」最近的所得，報告給諸位惠特曼熱心者！

美國的惠特曼專家荷洛完(E. Holloway)教授，去年發表了他研究的結果的兩大本「惠特曼的集外的詩文」(The Uncollected Poetry and Rose of Walf Whitman)很震驚了一班人。 這位荷洛克教授從來在各雜誌上發表過的文字，已經把惠特曼身世不爲人知的幾點，他的最初的詩的試驗等等，考證得很有些眉目了；現在他這兩厚本的「集外詩文」，不但充滿了從未見過世面的惠特曼遺著而且更加發明了許多關於惠特曼身世及思想發展的所以然的緣故。 最重要的兩點便是：

一、惠特曼的早年生活

二、惠特曼的「草葉集」裏的思想之由來。 我現在把這兩者分別說明如下。

一、據荷洛完在「集外詩人」卷頭的序裏(九十多面的密行)考據得的，惠特曼於十七歲時至二十二歲，這五年，是在長島；那時的生活和思想，從「集外詩文」裏的 Sun-down Paprs Tnom the desk of A

School master 便可見出，這是從前未有的新說。 此後便是七年的雜誌投稿者生活。 在紐約與Bro-oklyn 那是已有說過的；一八四八年三月至五月遊於 New Orleans，也是荷洛完的新說，一八五〇年到一八五一年的生活，却還未考據出來。

「草葉集」出版後，惠特曼與紐約及 Brooklyn 各報的關係，從來亦沒有人說起過；從四十年代到五十年代，惠特曼全賴做報上時評發表他的意見，他熱心贊助教育同情於勞工階級，促一切內政的進步。

二前年出版了一本 The gathering of the Forces 乃是集合惠特曼投稿於 The Brooklyn Eazle 的文章而成的；現在拿來和最近出版的「集外詩文」一比較，不但前者分量少得多，而且又知也不是惠特曼的雜誌文章的全豹。 惠特曼的雜誌文章着實不少，The gathering of Force 所收的只是一小部，而且和「草葉集」裏所表見的思想完全不同。 如今看「集外詩文」所收集的看來，可知惠特曼在投稿於 Eazle 報時起，至著「草葉集」時止，思想上着實時時有變遷；不過爲什麼緣故，這位常在 Eazle 做文的人，忽然後來大異其思想與風格，而做起「草葉集」來，這一層還是沒有說明白。 但是雖無明證，却已給人不少的暗示了。

這便是荷洛完書中所收的惠特曼日記。 在惠氏未到 New Orleans 之前不久，他的日記裏曾屢次記著「藝術解放」的話，所謂平民術藝的意思，也常常看得到。

日記裏更有一段講到練習散文詩的話，也很足爲研究惠特曼者的參考。

此外更有一件事頗爲重要。就是日記上又明明記著，直到草葉集出版後十五年，惠特曼還是很強健；把從來一些反對「平民藝術」的人曲說惠特曼晚年腦病故發偏論云云的話，都駁倒了。（選學燈）

易卜生主義

胡適

一

易卜生最後所作的我們死人再生時(When We Dead Awaken)一本戲裏面有一段話，狠可表出易卜生所作文學的根本方法。這本戲的主人翁是一個美術家，費了全副精神，雕成一副像，名為「復活日」。這位美術家自己說他這副雕像的歷史道：

> 我那時年紀還輕，不懂得世事。我以為這「復活日」應該是一個極精緻，極美的少女像，不帶着一毫人世的經驗，平空地醒來，自然光明莊嚴，沒有什麼過惡可除。……但是我後來那幾年，懂得些世事了，纔知道這「復活日」不是這樣簡單的，原來是狠複雜的，……我眼裏所見的人情世故，都到我理想中來，我不能不把這些現狀包括進去。我只好把這像的座子放大了，放寬了。
>
> 我在那座子上雕了一片曲折爆裂的地面。從那地的裂縫裏鑽出來無數模糊不分明，人身獸面的男男女女。這都是我在世間親自見過的男男女女。（二幕）

這是「易卜生主義」的根本方法。那不帶一毫人世罪惡的少女像，是指那盲目的理想派文學。那無數模糊不分明，人身獸面的男男女女，是指寫實派的文學。易卜生早年和晚年的著作雖不能全說是

寫實主義，但我們看他極盛時期的著作，儘可以說，易卜生的文學，易卜生的人生觀，只是一個寫實主義。一八八二年，他有一封信給一個朋友，信中說道：

我做書的目的，要使讀者人人心中都覺得他所讀的全是實事。（尺牘第一五九號）。

人生的大病根在於不肯睜開眼睛來看世間的眞實現狀。明明是男盜女娼的社會，我們偏說是聖賢禮義之邦；明明是贓官汚吏的政治，我們偏要歌功頌德；明明是不可救藥的大病，我們偏說一點病都沒有！却不知道：若要病好，須先認有病；若要政治好，須先認現今的政治實在不好；若要改良社會，須先知道現今的社會實在是男盜女娼的社會！易卜生的長處，只在他肯說老實話，只在他能把社會種種腐敗齷齪的實在情形寫出來叫大家仔細看。他並不是愛說社會的壞處，他只是不得不說。一八八〇年，他對一個朋友說：

我無論作什麼詩，編什麼戲，我的目的只要我自己精神上的舒服淸淨。因爲我們對於社會的罪惡，都脫不了干係的。（尺牘第一四八號）

因爲我們對於社會的罪惡都脫不了干係，故不得不說老實話。

二

我們且看易卜生寫近世的社會，說的是一些什麼樣的老實話。第一，先說家庭。

易卜生所寫的家庭，是極不堪的。家庭裏面，有四種大惡德：一是自私自利；二是倚賴性，奴隸性；三是假道德，裝腔做戲；四是懦怯沒有膽子。做丈夫的便是自私自利的代表。他要快樂，要安逸，還要體面，所以他要娶一個妻子。正如娜拉戲中的郝爾茂，他覺得同他妻子有愛情是很好玩的。他叫他妻子做『小寶貝』，『小鳥兒』『小松鼠兒』，『我的最親愛的』等等肉麻名字。他給他妻子一點錢去買糖吃，買粉搽，買好衣服穿。他要他妻子穿得好看，打扮的標緻。做妻子的完全是一個奴隸。他丈夫喜歡什麼，他也該喜歡什麼：他自己是不許有什麼選擇的。他的責任在於使丈夫歡喜。他自己不用有思想：他丈夫會替他思想。他自己不過是他丈夫的玩意兒，很像叫化子的猴子專替他變把戲引人開心的。（所以娜拉又名玩物之家。）丈夫要妻子守節，妻子卻不能要丈夫守節，正如羣鬼（Ghosts）戲裏的阿爾文夫人受不過丈夫的氣，跑到一個朋友家去；那位朋友是個牧師，很教訓了他一頓，說他不守婦道。但是阿爾文夫人的丈夫專在外面偷婦人，甚至淫亂他妻子的婢女；人家都毫不介意，那位牧師朋友也覺得這是男人常有的事，不足爲奇！妻子對丈夫，什麼都可以犧牲；丈夫對妻子，是不犯着犧牲什麼的。娜拉戲內的娜拉因爲要救他丈夫的生命，所以冒他父親的名字，簽了借據去借錢。後來事體鬧穿了，他丈夫不但不肯替娜拉分擔冒名的干係，還要痛罵他帶累他自己的名譽。後來和平了結了，沒有危險了，他丈夫又裝出大度的樣子，說不追究他的錯處了。他得意揚揚的說道：『一個男人赦了他妻子的過犯是很暢快的事』！

（娜拉三幕）

這種極不堪的情形，何以居然忍耐得住呢？ 第一，因爲人都要顧面子，不得不裝腔做戲，做假道德遮着面孔。 第二，因爲大多數的人都是沒有膽子的懦夫。 因爲要顧面子，故不肯鬧翻；因爲沒有膽子，故不敢鬧翻。 那娜拉戲裏的娜拉忽然看破家庭是一座做猴子戲的戲台，他自己是台上的猴子。 他有膽子，又不肯再裝假面子，所以告別了掌班的，跳下了戲台，去幹他自己的生活。 那羣鬼戲裏的阿爾文夫人沒有娜拉的膽子，又要顧面子，所以被他的牧師朋友一勸，就勸回頭了，還是回家去盡他的『天職』，守他的『婦道』。 他丈夫仍舊做那種淫蕩的行爲。 阿爾文夫人只好犧牲自己的人格，盡力把他羈縻在家。 後來生下一個兒子，他母親恐怕他在家學了他父親的壞榜樣，所以到了七歲便把他送到巴黎去。 他一面要哄他丈夫在家，一面要在外邊替他丈夫修名譽，一面要騙他兒子說他父親是怎樣一個正人君子。 這種情形，過了十九個足年，他丈夫才死。 死後，他妻子還要替他裝面子，花了許多錢，造了一所孤兒院，作他亡夫的遺愛。 孤兒院造成了，他把兒子喚回來參預孤兒院落成的慶典。 誰知他兒子從胎裏就得了他父親的花柳病的遺毒，變成一種腦腐症，到家沒幾天，那孤兒院也被火燒了，他兒子的遺傳病發作，腦子壞了，就成了瘋人了。 這是沒有膽子，又要顧面子的結局。 這就是腐敗家庭的下場！

三

其次，且看易卜生的社會的三種大勢力。那三種大勢力：一是法律，二是宗教，三是道德。

第一，法律　法律的效能在於除暴去惡，禁民爲非。但是法律有好處也有壞處。好處在於法律是無有偏私的；犯了什麼法，就該得什麼罪。壞處也在於此。法律是死板板的條文，不通人情世故；不知道一樣的罪名却有幾等幾樣的居心，有幾等幾樣的境遇情形；同犯一罪的人却有幾等幾樣的知識程度。法律只說某人犯了某法的某某篇某某章某某節，該得某某罪，全不管犯罪的人的知識不同，境遇不同，居心不同。娜拉戲裏有兩件冒名簽字的事：一件是一個律師做的，一件是一個不懂法律的婦人做的。那律師犯這罪全由於自私自利，那婦人犯這罪全因爲他要救他丈夫的性命。但是法律全不問這些區別。請看這兩個『罪人』討論這個問題：

（律師）郝夫人，你好像不知道你犯了什麼罪，我老實對你說，我犯的那樁使我一生聲名掃地的事，和你所做的事恰恰相同，一毫也不多，一毫也不少。

（娜拉）你！難道你居然也敢冒險去救你妻子的命嗎？

（律師）法律不管人的居心如何。

（娜拉）如此說來，這種法律是笨極了。

（律師）不問他笨不笨，你總要受他的裁判。

(娜拉)　我不相信。　難道法律不許做女兒的想個法子免得他臨死的父親煩惱嗎？　難道法律不許做妻子的救他丈夫的命嗎？　我不大懂得法律。但是我想總該有這種法律承認這些事的。　你是一個律師，你難道不知道有這樣的法律嗎？　柯先生，你眞是一個不中用的律師了。（娜拉一幕）

最可憐的是世上眞沒有這種入情入理的法律！

第二，宗教。易卜生眼裏的宗教久已失了那種可以感化人的能力；久已變成毫無生氣的儀節信條，只配口頭念得爛熟，却不配使人奮發鼓舞了。　娜拉戲裏說：

(郝爾茂)　你難道沒有宗教嗎？

(娜拉)　我不狠懂得究竟宗教是什麼東西。　我只知道我進敎時那位牧師告訴我的一些話。他對我說宗敎是這個，是那個，是這樣，是那樣。（三幕）

如今人的宗敎，都是如此，你問他信什麼敎，他就把他的牧師或是他的先生告訴他的話背給你聽。他會背耶穌的祈禱文，他會念阿彌陀佛，他會背一部聖諭廣訓。　這就是宗敎了！

宗敎的本意，是爲人而作的，正如耶穌說的『禮拜是爲人造的，不是人爲禮拜造的』。　不料後世的宗敎處處與人類的天性相反，處處反乎人情。　如羣鬼戲中的牧師，逼着阿爾文夫人回家去受那蕩子丈夫的待遇，去受那十九年極不堪的慘痛。　那牧師說，宗敎不許人求快樂；求快樂便是受了惡魔的魔力了。

他說，宗教不許做妻子的批評他丈夫的行爲。他說，宗教教人無論如何總要守婦道，總須盡責任。那牧師口口聲聲所說是『是』的，阿爾文夫人心中總覺得都是『不是』的。後來阿爾文夫人仔細去研究那牧師的宗教，忽然大悟。原來那些教條都是假的，都是『機器造的』！（羣鬼一幕）

但是這種機器造的宗教何以居然能這樣興旺呢？原來現在的宗教雖沒有精神上的價值，卻極有物質上的用場。宗教是可以利用的，是可以使人發財得意的。那羣鬼戲裏的木匠本是一個極下流的酒鬼，賣妻賣女都肯幹的。但是他見了那位道學的牧師，立刻就裝出宗教家的樣子，說宗教家的話，做宗教家的唱歌祈禱，把這位蠢牧師哄得滴溜溜的轉。（一幕）那羅斯馬莊（Rosmersholm）戲裏面的主人翁羅斯馬本是一個牧師，後來他的思想改變了，遂不信教了。他那時想加入本地的自由黨，不料黨中的領袖卻不許羅斯馬宣告他脫離教會的事。爲什麼呢？因爲他們黨裏狠少信教的人，故想借羅斯馬的名譽來號召那些信教的人家。可見宗教的興旺，並不是因爲宗教眞有興旺的價值，不過是因爲宗教有可以利用的好處罷了。

第三，道德。法律宗教既沒有裁制社會的本領，我們且看『道德』可有這種本事。據易卜生看來，社會上所謂『道德』不過是許多陳腐的舊習慣。合於社會習慣的，便是道德；不合於社會習慣的，便是不道德。正如我們中國的老輩人看見少年男女實行自由結婚，便說是『不道德』。爲什麼呢？因爲這事不

合於『父母之命媒妁之言』的社會習慣。但是這班老輩人自己討許多小老婆，卻以爲是很平常的事，沒有什麼不道德。爲什麼呢？因爲習慣如此。又如中國人死了父母，發出訃書，人人都說『泣血稽顙』『苫塊昏迷』其實他們何嘗泣血？又何嘗『寢苫枕塊』？這種自欺欺人的事，人人都以爲是『道德』，人人都不以爲羞恥。爲什麼呢？因爲社會的習慣如此，所以不道德的也覺得道德了。

這種不道德的道德，在社會上，造出一種詐僞不自然的僞君子。面子上都是仁義道德，骨子裏都是男盜女娼。易卜生最恨這種人。他有一本戲，叫做社會的棟樑(Pillars of Society)戲中的主人名叫褒匿，是一個極壞的僞君子；他犯了一樁姦情，卻讓他兄弟受這惡名。還要誣賴他兄弟偷了錢跑脫了。不但如此，他還雇了一只爛脫底的船送他兄弟出海，指望把他兄弟和一船的人都沈死在海底，可以滅口。這樣一個大姦，面子上卻做得十分道德，社會上都尊敬他，稱他做「全市第一個公民」「公民的模範」「社會的棟樑」！他謀害他兄弟的那一天，本城的公民，聚了幾千人，排起隊來，打着旗，奏着軍樂，上他的門來表示社會的敬意，高聲喊道，『褒匿萬歲！社會的棟樑褒匿萬歲！』

這就是道德！

四

其次，我們且看易卜生寫個人與社會的關係。

易卜生的戲劇中有一條極顯而易見的學說，是說社會與個人互相損害；社會最愛專制，往往用強力摧折個人的個性，壓制個人自由獨立的精神；等到個人的個性都消滅了，等到自由獨立的精神都完了，社會自身也沒有生氣了，也不會進步了。社會裏有許多陳腐的習慣，老朽的思想，極不堪的迷信，個人生在社會中，不能不受這些勢力的影響。有時有一兩個獨立的少年，不甘心受這種陳腐規矩的束縛，於是東衝西突想與社會作對。上文所說的褒匿，當少年時，也曾想和社會反抗。但是社會的權力很大，網羅很密；個人的能力有限，如何是社會的敵手？社會對個人道：『你們順我者生，逆我者死；順我者有賞，逆我者有罰。』那些和社會反對的少年，一個一個的都受家庭的責備，遭朋友的怨恨，受社會的侮辱驅逐。再看那些奉承社會意旨的人，一個個的都升官發財，安富尊榮了。當此境地，不是頂天立地的好漢，決不能堅持到底。所以像褒匿那般人，做了幾時的維新志士，不久也漸漸的受社會同化，仍舊回到舊社會去做「社會的棟樑」了。社會如同一個大火鑪，什麼金銀銅鐵錫，進了鑪子，都要鎔化。易卜生有一本戲叫做雁，(The wild Duck)寫一個人捉到一隻雁，把他養在樓上半閣裏，每天給他一桶水，讓他在水裏打滾游戲。那雁本是一個海闊天空逍遙自得的飛鳥，如今在半閣裏關久了，也會生活，也會長得胖胖的，後來竟完全忘記了他從前那種海闊天空來去自由的樂處了！個人在社會裏，就同這雁在人家半閣上一般，起初未必滿意，久而久之，也就慣了，也漸漸的把黑暗世界當作安樂窩了。

社會對於那班服從社會命令，維持陳舊迷信傳播腐敗思想的人，一個一個的都有重賞。有的發財了，有的升官了，有的享大名譽了。這些了有了錢，有了勢，有了名譽，就像老虎長了翅膀，更可橫行無忌了，更可借着「公益」的名義去騙人錢財，害人生命，做種種無法無天的行為。易卜生的社會棟樑和博克曼(John Gabriel Borkman)兩本戲的主人翁都是這種人物。他們錢賺得夠了，然後掏出幾個小錢來，開一個學堂，造一所孤兒院，立一個公共遊戲場，「捐二十磅金去買麪包給貧人吃」（用社會的棟樑二幕中語）於是社會格外恭維他們，打着旗子，奏着軍樂，上他們家來，大喊「社會的棟樑萬歲！」

那些不懂事又不安本分的理想家，處處和社會的風俗習慣反對，是該受重罰的。執行這種重罰的機關，便是「輿論」，便是大多數的「公論」。世間有一種最通行的迷信，叫做「服從多數的迷信」。人都以為多數人的公論總是不錯的。易卜生絕對的不承認這種迷信。他說「多數黨總在錯的一邊，少數黨總在不錯的一邊。」（國民公敵五幕）一切維新革命，都是少數人發起的，都是大多數人所極力反對的。

大多數人總是守舊麻木不仁的；祇有極少數人，有時祇有一個人，不滿意於社會的現狀，要想維新，要想革命。這種理想家是社會所最忌的。大多數人都罵他是「搗亂分子」，都恨他「擾亂治安」，都說他「大逆不道」；所以他們用大多數的專制威權去壓制那「搗亂」的理想志士，不許他開口，不許他行動自由；把他關在監牢裏，把他趕出境去，把他殺了，把他釘在十字架上活活的釘死，把他綑在柴草上活活的燒死。

過了幾十年幾百年那少數的人主張漸漸的變成多數人的主張了，於是社會的多數人又把他們從前殺死釘死燒死的那些「搗亂分子」一個一個的重新推崇起來，替他們修墓，替他們作傳，替他們立廟，替他們鑄銅像。却不知道從前那種「新」思想，到了這時候又早已成了「陳腐的」迷信！當他們替從前那些特立獨行的人修墓鑄銅像的時候，社會裏早已發生了幾個新派少數人，又要受他們殺死釘死燒死的刑罰了！所以說「多數黨總是錯的，少數黨總是不錯的。」

易卜生有一本戲叫做國民公敵，裏面寫的就是這個道理。這本戲的主人翁斯鐸曼醫生從前發現本地的水可以造成幾處衞生浴池。本地的人聽了他的話，覺得有利可圖，便集了資本造了幾處衞生浴池。後來四方人聞了這浴池之名，紛紛來這裏避暑養病。來的人多了，本地的商業市面便漸漸發達興旺。斯鐸曼醫生便做了浴池的官醫。後來洗浴的人之中，忽然發生一種流行病症；經這位醫生仔細考察，知道這病症是從浴池的水裏來的，他便裝了一瓶水寄與大學的化學師請他化驗。化驗出來，纔知道浴池的水管安的太低了，上流的污穢，停積在浴池裏，發生一種傳染病的微生物，極有害於公衆衞生。斯鐸曼醫生得了這種科學證據，便做了一篇切切實實的報告書，請浴池的董事會把浴池的水管重行改造，以免妨礙衞生。不料改造浴池須要花費許多錢，又要把浴池閉歇一兩年；浴池一閉歇，本地的商務便要受許多損失。所以本地的人全體用死力反對斯鐸曼醫生的提議。他們寧可聽那些來避暑養病的人

受毒病死，却不情願受這種金錢的損失，所以他們用大多數的專制威權壓制這位說老實話的醫生，不許他開口。他做了報告本地的報館都不肯登載。他要自己印刷，印刷局也不肯替他印。他要開會演說，全城的人都不把空屋借他做會場。後來好容易找到了一所會場，開了一個公民會議，會場上的人不但不聽他的老實話，還把他趕下台去，由全體一致表決宣告斯鐸曼醫生從此是國民的公敵。他逃出會場，把袴子都撕破了，還被衆人趕到他家，用石頭擲他，把窗戶都打碎了。到了明天，本地政府革了他的官醫；本地商民發了傳單不許人請他看病，他的房東請他趕快搬出屋去，他的女兒在學堂教書也被校長辭退了。這就是「特立獨立」的好結果！這就是大多數懲罰少數「搗亂分子」的辣手段！

五

其次，我們且說易卜生的政治主義。易卜生的戲劇不大討論政治問題，所以我們須要用他的尺牘(Letter, ed. by his son, Sigurd Ibsen, English Trans. 1905)做參考的材料。

易卜生起初完全是一個主張無政府主義的人。當普法之戰（一八七〇至一八七一年）時，他的無政府主義最爲激烈。一八七一年，他有信與一個朋友道：

……個人絕無做國民的需要。不但如此，國家簡直是個人的大害。請看普魯士的國力，不是犧牲了個人的個性去買來的嗎？國民都成了酒館裏跑堂的了，自然個個是好兵了。再看猶太民族：

豈不是最高貴的人類嗎？無論受了何種野蠻的待遇，那猶太民族還能保存本來的面目。這都因爲他們沒有國家的原故。國家總得毀去。這種毀除國家的革命，我也情願加入。毀去國家觀念，單靠個人的情願和精神上的團結做人類社會的基本，——若能做到這步田地這可算得有價值的自由起點。那些國體的變遷，換來換去，都不過是弄把戲，——都不過是全無道理的胡鬧。（尺牘第七九）

易卜生的純粹無政府主義，後來漸漸的改變了。他親自看見巴黎『市民政府』(Commune) 的完全失敗，（一八七一）便把他主張無政府主義的熱心減了許多。（尺牘第八一）到了一八八四年，他寫信給他的朋友說他在本國若有機會定要把國中無權的人民聯合成一個大政黨，主張極力推廣選舉權，提高婦女的地位，改良國家教育，要使脫除一切中古陋習。（尺牘第一七八）這就不是無政府的口氣了。但是他自己到底不曾加入政黨。他以爲加入政黨是很下流的事（尺牘第一五八）他最恨那班政客，他以爲『那班政客所力爭的，全是表面上的權利，全是胡鬧。最要緊的是人心的大革命』（尺牘第七七）

易卜生從來不主張狹義的國家主義，從來不是狹義的愛國者。一八八八年，他寫信給一個朋友說道：

知識思想略爲發達的人，對於舊式的國家觀念，總不滿意。我們不能以爲有了我們所屬的政治

團體便足夠了。據我看來，國家觀念不久就要消滅了，將來定有人種觀念起來代他。即以我個人而論，我已經過這種變化。我起初覺得我是挪威國人，後來變成斯堪丁納維亞人，（挪威與瑞典總名斯堪丁納維亞）。我現在已成了條頓人了。（尺牘第二〇六）這是一八八八年的話。我想易卜生晚年臨死的時候（一九〇六），一定已進到世界主義的地步了。

六

我開篇便說過易卜生的人生觀只是一個寫實主義。易卜生把家庭社會的實在情形都寫了出來，叫人看了動心，叫人看了覺得我們的家庭社會原來是如此黑暗腐敗，叫人看了覺得家庭社會眞正不得不維新革命：——這就是『易卜生主義』。表面上看去，像是破壞的，其實完全是建設的。譬如醫生診了病，開了一個脈案，把病狀詳細寫出，這難道是消極的破壞的手續嗎？但是易卜生雖開了許多脈案，却不肯輕易開藥方。他知道人類社會是極複雜的組織，有種種絕不相同的境地，有種種絕不相同的情形。社會的病，種類紛繁，決不是什麼『包醫百病』的藥方所能治得好的。因此他只好開了脈案，說出病情，讓病人各人自己去尋醫病的藥方。

雖然如此，但是易卜生生平却也有一種完全積極的主張。他主張個人須要充分發達自己的天才性；須要充分發展自己的個性。他有一封信給他的朋友白蘭戴說道：

我所最期望於你的是一種眞益純粹的爲我主義。要使你有時覺得天下只有關於我的事最要緊，其餘的都算不得什麼。……你要想有益於社會，最好的法子莫如把你自己這塊材料鑄造成器。……有的時候我眞覺得全世界都像海上撞沉了船，最要緊的還是救出自己。（尺牘第八四）

最可笑的是有些人明知世界『陸沈』，却要跟着『陸沈』，跟着墮落，不肯『救出自己』！却不知道社會是個人組成的，多救出一個人便是多備下一個再造新社會的分子。所以孟軻說『窮則獨善其身』，這便是易卜生所說『救出自己』的意思。這種『爲我主義』，其實是最有價值的利人主義。所以易卜生說，『你要想有益於社會，最妙的法子莫如把你自己這塊材料鑄造成器』。娜拉戲裏寫娜拉拋了丈夫兒女飄然而去，也只爲要『救出自己』。那戲中說：

（郝爾茂）……你就是這樣拋棄你的最神聖的責任嗎？

（娜拉）你以爲我的最神聖的責任是什麼？

（郝）還等我說嗎？可不是你對於你的丈夫和你的兒女的責任嗎？

（娜）我還有別的責任同這些一樣的神聖。

（郝）沒有的。你且說，那些責任是什麼。

（娜）是我對於我自己的責任。

（郝）　最要緊的，你是一個妻子，又是一個母親。

（娜）　這種話我現在不相信了。我相信第一我是一個人正同你一樣。——無論如何，我務必努力做一個人。（三幕）

一八八二年，易卜生有信給朋友道：

這樣生活，須使各人自己充分發展：——這是人類功業頂高的一層；這是我們大家都應該做的事。

（尺牘第一六四）

社會最大的罪惡莫過於摧折個人的個性，不使他自由發展。那本雁戲所寫的只是一件摧殘個人才性的慘劇。那戲寫一個人少年時本極有高尚的志氣，後來被一個惡人害得破家蕩產，不能度日；那惡人又把他自己通姦有孕的下等女子配給他做妻子，從此家累日重一日，他的志氣便日低一日。到了後來，他墮落深了，竟變成了一個懶人懦夫，天天受那下賤婦人和兩個無賴的恭維，他洋洋得意的覺得這種生活很可以終身了。所以那本戲借一個雁做比喻：那雁在半閣上關得久了，他從前那種高飛遠舉的志氣全消滅了。居然把人家的半閣做他的極樂國了！

發展個人的個性，須要有兩個條件。第一，須使個人有自由意志。第二，須使個人擔干係，負責任。娜拉戲中寫郝爾茂的最大錯處只在他把娜拉當作『玩意兒』看待，既不許他有自由意志，又不許他擔負

家庭的責任，所以娜拉竟沒有發展他自己個性的機會。所以娜拉一旦覺悟時，恨極他的丈夫，決意棄家遠去，也正爲這個原故。易卜生又有一本戲叫做海上夫人（The Lady from the Sea）裏面寫一個女子哀梨妲少年時嫁給人家做後母，他丈夫和前妻的兩個女兒看他年紀輕，不讓他管家務，只叫他過安閒日子。哀梨妲在家覺得做這種不自由的妻子，不負責任的後母，是極沒趣的事。因此他天天想跟人到海外去過那海闊天空的生活。他丈夫越不許他自由，他偏越想自由。後來他丈夫知道留他不住，只得許他自由出去。他丈夫說道：

（丈夫）……我現在立刻和你毀約，現在你可以有完全自由揀定你自己的路子。……現在你可以自己決定，你有完全的自由，你自己擔干係。

（哀梨妲）完全自由！還要自己擔干係！還擔干係咧！有這麼一來，樣樣事都不同了。

哀梨妲有了自由，又自己負責任了，忽然大變了，也不想那海上的生活了，決意不跟人走了。（海上夫人第五幕）這是爲什麼呢？因爲世間只是奴隸的生活是不能自由選擇的，是不用擔干係的。個人若沒有自由權，又不負責任，便和做奴隸一樣，所以無論怎樣好玩，無論怎樣高興，到底沒有眞正樂趣，到底不能發展個人的人格。所以哀梨妲說，有了完全自由，還要自己擔干係，有這麼一來，樣樣事都不同了。

家庭是如此，社會國家也是如此。自治的社會，共和的國家，只是要個人有自由選擇之權，還要個人

對於自己所行所爲都負責任。若不如此，決不能造出自己獨立的人格。社會國家沒有自由獨立的人格，如同酒裏少了酒麯，麪包裏少了酵，人身上少了腦筋：那種社會國家決沒有改良進步的希望。

所以易卜生一生目的只是要社會極力容忍，極力鼓勵斯鐸曼醫生一流的人物；（斯鐸曼事見上文四節）要想社會上生出無數永不知足，永不滿意，敢說老實話攻擊社會腐敗情形的「國民公敵」；要想社會上有許多人都能像斯鐸曼醫生那樣宣言道：『世上最強有力的人就是那個最孤立的人』！

社會國家是時刻變遷的，所以不能指定那一種方法是救世的良藥：十年前用補藥，十年後或者須用泄藥了；十年前用涼藥，十年後或者須用熱藥了。況且各地的社會國家都不相同，適用於日本的藥，未必完全適用於中國；適用於德國的藥，未必適用於美國。只有康有爲那種「聖人」，還想用他們的「戊戌政策」來救戊午的中國；只有辜鴻銘那班怪物，還想用二千年前的「尊王大義」來施行於二十世紀的中國。易卜生是聰明人，他知道世上沒有「包醫百病」的仙方，也沒有「施諸四海而皆準，推之百世而不悖」的眞理。因此他對於社會的種種罪惡污穢，只開脈案，只說病狀，却不肯下藥。但他雖不肯下藥，却到處告訴我們一個保衛社會健康的衛生良法。他彷彿說道：『人的身體全靠血裏面有無量數的白血輪時時刻刻與人身的病菌開戰，把一切病菌撲滅干淨，方才可使身體健全，精神充足。社會國家的健康也全靠社會中有許多永不知足，永不滿意，時刻與罪惡分子齷齪分子宣戰的白血輪，方才有改良進步的希望。

我們若要保衛社會的健康，須要使社會裏時時刻刻有斯鐸曼醫生一般的白血輪分子。 但使社會常有這種白血輪精神，社會決沒有不改良進步的道理』 一八八三年，易卜生寫信的朋友道：

十年之後，社會的多數人大概也會到了斯鐸曼醫生開公民大會時的見地了。 但是這十年之中，斯鐸曼自己也刻刻向前進；所以到了十年之後，他的見地仍舊比社會的多數人還高十年。 即以我個人而論，我覺得時時刻刻總有進境。 我從前每作一本戲時的主張，如今都己漸漸變成了很多數人的主張。 但是等到他們趕到那裏時，我久已不在那裏了。 我又到別處去了。 我希望我總是向前去了。(尺牘第一七二)　(選胡適文存)

太戈爾之「詩與哲學」觀

張聞天

人類漸漸要發現我們要找請「詩」來替我們解釋人生，來安慰我們，來支持我們。沒有詩，我們的科學不會完全，并且現在許多關於宗教的與哲學的，也要被詩所替代……

——Matthew Arnold——

一

太戈爾是大詩人，也是大哲學家；他的詩就含有他的哲學，他的哲學也就是他的詩。如生之實現是他的哲學而又是一首散文詩，如園丁集，如新月，如採果如迷途之鳥等是他的詩而又包含他的哲學。中國介紹他的人很多，我現在不必多說別的，只說他對於詩和哲學之關係的見解。

什麼是藝術的目的，更進一步什麼是詩的藝術的目的，在春之循環裏太戈爾說：『我們（詩人）把人類從他們慾望的束縛上解放出來。』（一八頁）眞正藝術的功用是達到自由的大路。藝術家助幫我們忘了我們和世界的約束，并且顯示那把我們連結到永久上去的不可見的連接。眞正的藝術把我們的思想，離開單純的機械生活，把我們的靈魂舉到天上。他把「自我」從忙碌的世界的種種活動裏釋放出來。他打破那關閉心靈的牢獄，破除那遮蔽光明的障礙。

一切藝術的秘密是在「自我的遺忘」。詩人或藝術家，使我們心裏的詩人或藝術家得到自由。但是只有那藝術的創造是從自我遺忘的快樂上生出來的，那纔能做這類事業。眞正的藝術家把他們自己舉在一切熱情慾望之上，放到那等待光明的精神狀況裏。他離開一切別的東西，把自己相合於他情願解釋的特別對象，把他的意識完全沉沒在這對象裏，并且失了他的自我。當自我與非自我內在的生命和在外的生命和合一致的時候，藝術就會產生。因爲藝術是在這類快樂裏產生，他還產生快樂。

但是當我們說藝術的功用或目的是在產生快樂，我們並不是說藝術家專門拿產生快樂爲目的，並不是說那專門想法去娛樂的那一類頽廢派的藝術。藝術的創造和娛樂都是自然而然的，并且是無意識的。凡藝術家的衷心所感到的，在藝術品中找到他的外形。從洋溢的心裏流出來，口就說了。威廉勃來克(William Blake)說：『過餘的路引到睿知之宮』。照太戈爾的意思，藝術的起源是『在過多的境界裏』。(人格，十頁)過多的能力在藝術裏找他的出路。藝術是快樂的產兒，是人類過多的能力的表現。一個人要得到一件東西，他就用他的音調發言，但是如其他沒有這種目的，他就唱。一個人要達到他的目的地，他就用他的脚走路，但是如其他沒有這種地方走，他就跳舞。一個人要記載一件什麼事情，他就用一枝筆寫，但是如其沒有呢，他就畫圖。假如我們的時間，我們的精力，都爲了戰爭與商業科學與實業，那麼我們就不能去費掉寶貴的光陰和精力在歌唱，跳舞，畫圖！我們社會裏就沒有藝術家容身的

餘地。 藝術是休養裏產生的，在近代西洋那種生活忙的社會裏決不會產生，在藝術裏，我們並不追求肉體與精神的滿足，却不過感覺與歡樂，而非分析與度量。 事實的重複可以轉成用途與利益，至於那「太陽是圓的，水是液體，火是熱的」就要不能容忍。 但是日出的美的描寫，完全沒有經濟的功利的價值，就有『永久的興趣，——因為在那裏，這不是的出的事實，只有我們自己，是永久的興趣的目的。』(人格頁一五) 藝術所相關的世界是人格的世界。 藝術是人格的表現。 固然，一切活動都是自我的表現，但是別的活動是有目的的，是達到目的的一種方法，但在「美」的裏面，我們沒有別的目的。

我們要曉得一件東西，因為曉得了，我們就可以用他。 但是在藝術裏，自我的表發現沒有別的目的。 他自己就是他的目的物。 他不是要滿足肉體和精神的需要，他是發其所不能不發。 他的表現是自然的，是不知不覺的，不是人為的有意如此的。『當我們的心，完全在愛裏，或者在別的大情緒裏，覺醒的時候，我們的人格是在他的潮流裏了。』(人格頁一七) 詩不是做的，是沖出來的。 他是過多的表現，在那里，全人格完全出現了。

藝術不是教訓的。 他是去快樂不是去勸導。 他是無意識的，在鼓勵我們達到尊貴的目的，不是把功課教給我們。 哲學可以勸導，可以辯論；宗教可以勸告，可以命令；但是藝術只使我們快樂。 勸導和教訓也許是藝術的結果，但是他的目的只在快樂。 他用自己的光明照耀，但是這種光明也許產生別的結果。

藝術的一種的詩的目的也是在生趣，不在利益。

但是這快樂不是肉體的快樂，肉體的快樂是印度人所極力反對的。他們出世就是對於這種快樂，表示反對。他們所謂的快樂是精神的快樂，那樣的情緒是精神的經驗，不單是主觀的感覺。藝術如失了得到精神自由的方法，單成了下等人的娛樂品，他就不是眞正的藝術了。

二

雖則詩的目的不是把哲學告訴我們，但是如其一首詩不包有哲學的幻想便不能完成他的目的。詩一定要供獻一種人生觀，使我們對於實在有更完全的見解，黑格兒說詩的目的在『把諧和的宇宙的究竟理想的形狀，放進想像的形式裏。』亞里斯多德也謂詩是一切文學中之最有哲學思想的，他的目的就是眞理。眞正的詩人在每一部分裏能夠看到全體，幷且使他的詩表現他的全幻想。歌林(Churton Collins) 在詩的眞功用(The True function of Poetry)裏曾經說『詩的眞使命不單在供給快樂，不單在表現有利或有害於人的感情，不單在增進我們人性的與人生的知識，他的使命是在理想的眞理的默示……』這作品是不是詩，我們只消看他是否給我們以幻想的全體呢，或者只不過說一點表面上的現象。所以與其說詩與哲學是不相容的，不如說詩之所以為詩只因為他是哲學的。

因此，如其心靈不在和平狀態，決不能產生好的詩。混亂的心靈決不能做好的詩家。生命的節奏，

表現他自己在詩的節奏中間。只有心中有音律的，舌頭才有音律。我們一定要把我們的靈魂和靈魂外的東西諧和，把內我外我和合一致；纔可以得到詩的歡喜。詩是宇宙的音律在人心中的反響。

所以遁世的人，悲觀的人，都見不到宇宙眞義的所在，均沒有詩人的資格。詩人一定要在現世裏找到快樂，一定要有「自然」的與「創造」的熱愛。太戈爾描寫藝術家的靈魂和宇宙魂的關係，說：『世界問藝術家道——「朋友，你曾經看見我嗎？你愛我嗎？——不是因爲他供給你衣食而愛，也不是因爲你找出了他的定律而愛。却因爲他是個人的而愛嗎？」藝術家回答道：「是的，我已經看見你了，我已經愛你并且知道你了——不是因爲我對你有什麼需要，也不是因爲我爲了我自己的權力的目的拿了你并且用了你的定律。我知道能夠行動，能夠驅動，并能夠引導到權力的勢力，但這不是那個。我看見你在你就是我的地方。』（人格頁二二）對於宇宙的純愛，是世界上眞正藝術家的態度。一個詩家要在無論什麼地方看到美，一定要愛地球。他的心靈在世界上像在家裏一樣，一點沒有奇異的感覺。他一定要叫出來『這地球也是屬於創造天的他嗎？』（採果集頁五五）固然，世界上也有喧嘩的聲音，也有罪惡，但是眞正的詩家在喧嘩裏可以找出和諧，在罪惡裏看出善。在流轉不居的時間裏見有永久，在有限的空間裏看出無限。自然，他也感到醜與罪惡像感到痛苦一樣，但是在眞正的詩裏像在一切眞正的藝術裏一樣，究竟是調和的。

詩家也許可以表現他的藝術在描寫世界的悲劇的背景，但是他相信一切的究竟只有和平與和解，不是不和與失望。 這並不是說戲劇的末了一幕一定要團圓，小說的末了一回一定要榮封，也並不是說他一定要把世界當爲一點衝突一點相反也沒有的清淨的天堂。 詩人應該面向『醜』惡與悲慘，可怕與不完全，但是在究竟，讓我們覺到我們所居住的世界是再好沒有的罷。 他也許可以描寫心靈的擾亂，但是結論只能說在這擾亂的下面有和平伏着。 凡一種藝術的結果只有厭惡與不滿意的印象留在他人的心上，我們不能稱爲眞正的藝術品。 眞藝術品最後的感覺，應該是勝利與滿意。

蠢笨的世界也許包含不和與矛盾，但是詩的世界，這是純化了的自然，不能有這些東西。 大概言之，只有片面的見解，那是科學與散文的專利品，能夠把矛盾作爲一切的究竟。 在他們看來，世界也許顯示出疑問，但是在哲學家與詩人都不能如此。 他們的功作是在顯出衝突與混亂不是最後的東西。 世界的美與秩序在詩人的幻想裏，哲學家的心裏，同樣的重復創造出來。 哲學家說一切的不和諧由於不了解和諧；詩家在惡東西裏指示好的心靈給我們。 世界永久的和諧在詩人的歌裏可以聽到。『我的詩人，從我的眼睛裏去看你的創造，立在我耳朶的大門口去靜聽你自己的永久的和諧，是不是你的快樂。』（吉檀迦利頁六五）

三

所以自然派對於詩的概念不能成立。因爲藝術和自然有分別，所以自然派的詩也和眞正的詩有區別。前者只消觀察，而後者對於觀察的材料須要默想。前者我們的心是在相對的被動狀態，而後者則在活動狀態，對於觀察的對象反省。哲學不是常識是批評，所以詩不是生命是他的批評，哲學不在編置事實，是在把事實化成定律與秩序，所以詩不在抄襲事實是在解釋事實。哲學啓示事物的眞義，批判膚淺的表面現象，所以詩人反過事物的醜狀顯出他們內在的精神美。照唯心派所說，哲學是經驗的結構。那組成哲學探討的初步的世界上直接感到的事實，把來綜合一下破除他的直接性與外表性。就是詩人的想像力，也把世界上的事實去表現全體的精神。所以詩不是沒有想像力的抄襲生命與物質。

詩人的目的是在啓示事物內包含的生命，物體內藏着的靈魂。哲學家告訴我們，機械作用不是宇宙的究竟範疇，詩人在我們以爲死的事物中看出生命。眞理不是單在適合事實，詩也不單是模仿自然的事實或心體的流動。他們倆都是「創造的再造」他們倆都是生命的明鏡，不是表面上的生命，是最深最好的生命。假使像自然主義的作家一般單把看見的事實一點不加組織的直寫下來，這不是眞正的詩。美是眞理不是自然主義，詩是創造不是抄襲。是幻想不是仿效，是圖畫不是照片。印度的思想對於沒有精神的自然素來不注意的。藝術是人心要捉到自然界事實內在的美和精神的意義的努力。世界上的事物其本身是不美的；但是他所暗示到的事物是美的。對於自然裏所包含的精靈的中心是

眞藝術所必要的。詩是宇宙心的歌唱。詩人全經驗的發揚。

但是眞的詩是明省與情感的化合物。單有情感不能歌唱，沒有思想去規律他，就不能實現，就不能有詩。『詩不單是情緒或表現的事情，他是形式的創造。思想被潛在詩人內工作的精巧的熟練變成形狀。這創造的能力是詩的起源。感覺，情感或言語不過是他的原料罷了。』(Letters, Mordern Review, August 1917) 做一首的詩總須有一番努力，一番明省，不是隨便可以寫得來的。詩人的生活是濃厚的作活，因爲只在濃厚的生活，明察纔會產生。

其次再看極端的理想派，對於詩的見解如何。這派以爲詩完全是理想的，對於人生實際一點關係也沒有。批評古典主義的詩人，靠了他的想像力和一時的熱情，去自造夢想鄉，極樂界，提倡什麼爲藝術而藝術，抹殺一切深在於人生間的苦痛和深愁；其不切實，其抽象也是大謬的。眞正的哲學告訴我們，現實與理想，自然與藝術，人生和批評與觀察和明省的分別是相對的。這二方面都是相互而成的，不能有什麼分明的線可以把他們劃開，現在自然派和理想派强把他劃開來了所以似乎這二方面是相反的，是不能調和的。其實『藝術本身是自然』。眞實的就是理想的。詩應該包含實經驗的原素，而再把他們放在理想的光明之下。

所以在太戈爾看來，唯實唯心各趨極端，都是錯誤的。唯實主義要藝術照那種粗糙的表面的現實，

原模原樣的重表出來，其錯誤正和唯心主義不走現實的街道而空望海市蜃樓相同。　他採用眞正的見解，就是二者更高的結合，限止二者而又充實二者。　藝術不是單管現實的與不完全的，也不是單管理想的與模糊的，都是在自然之下含有理想。『我相信在理想的生活裏。　我相信一朵小花裏，有一種活力潛伏在美裏，這活力比最大的礮還有力量。　我相信在鳥的聲音裏，自然用大於雷霆的力量表現他自己。我相信有一種理想飛翔於地球之上——一種天堂的理想，這不單是想像力的結果，是究竟的實在，一切東西都向了他行動。　我相信這天堂的幻想，在日光，碧草，泉流，美滿的春光裏和冬天早晨的安祥裏都可以看到。　在這地球的無論什麼地方，天堂的精神是覺醒的并且發出他的洪聲。』(W. W. Pearson 所著 Shantiniketau 上太戈爾的跋語)

太戈爾對於自然有這樣的熱愛，自然的各方面都是美的表現。　他並不是爲愛自然而愛自然，他因爲把他當爲神的附帶品；他不因爲他可以把無窮的快樂放到人生裏，是因爲那親熱可以得到更高的精神生活。　在太戈爾看來，一片草葉，一個原子也從不可知那裏帶來了消息。　一切花草蟲魚都是崇敬的記號，一切森林都是廟，一切山之巔，海之涯都是上帝的住宅。　總之，他對於宇宙魂抱有確信。　沒有這確信，他就不是詩人。　所以神的內在的哲學應該爲眞實而又偉大的詩的基礎。　爲精神力所範圍了的詩人之心可以直透入自然的表面捉到生命的跳動。

在太戈爾看來美是主觀的。一切東西可以爲美的車子，就是奇異的也不是沒有用的。『在藝術裏，人顯示他自己不是他的對象』（人格，頁一二）只消我們有了精神的和諧，於是全世界就會在音樂裏湧出來。一切東西都靠我們自己。『像我們彈弦子一樣；假使彈的太弱了，那末我們只覺察到彈；假使強了，那末我們的彈有一種音調回轉來并且我們的意識也加強了。』（人格，頁一五）一切東西都靠我們的彈。反言之，我們的心是一張琴，一切東西觸上去可以發成聲音。

總之，眞正的詩是現實理想化了的，是理想現實化了的；并且我們還是有極其實在的東西，不過這東西比現實的東西有更高的性質。田納孫(Tennyson)也有詩比事實更眞實的話。所以最偉大的詩一定要包含幻想眞實的哲學。沒有哲學的幻想，就不是偉大的詩。

四

詩是創造的而散文是敍述的；詩的究竟是在本身而散文是達到目的的一種方法，眞實的詩家有創造的幻想造成美。靈魂的和平可以拿可見的美的名詞編置出來，那詩人可以用靈敏的意像和尊貴的詞句表出他的理想。假設有創造的存在，那末不問是韻文或不是韻文總是詩。韻律的規則是爲了詩人，並不是詩人爲了韻律。韻律是他的奴僕，不是他的主人。專門方法不過是達到目的的一種手段。那般專攻音律而沒有創造觀念或精神的幻覺的人，只能稱爲韻律家，不能稱爲詩家。他們的作品是

韻文，不是詩。單講聲調格律不問內容，是沒有生命的，是沒有美的。像宗教沒有信仰，道德沒有義俠氣一樣。在太戈爾看來，形式與幻想是一個東西，不能分離的，靈魂與物質是一個東西，外形是內在的表現。外形而適合於內容，則我們稱之為眞，不適，則稱之為不眞。S. T. Coleridge 說：『在某種質料上我們給他一個預定的形式，這種形式不一定是從質料的性質上產生的，那麼這是機械的形式——像把溼的泥土給他一個我們所情願給他的樣子，使他就是乾了還是保存。而有機的形式是天生的，他從內部發展出來就形成一種樣子，發達的充分就是外形的完成。這是生命，這是形式』。

有許多人說太戈爾不是大詩人，因為他不拘形式。其實形式不過幻想的運轉車，自我實現的一種方法。藝術的究竟不是形式的實現，是精神的實現。印度人決不是為了形式崇拜形式。他們的藝術論和黑格兒有同樣的見解『用外形來顯示內容是單為了心的與精神的原故』(美學，第一章九十一頁)藝術家是要把他的理想物質化了，拿靈魂顯示給我們。

藝術的目的是在自我實現。美湊巧為這個表現的重要原素，所以有人想美的產生是藝術的目的。其實『藝術中的美也不過是一種器具，並不是他的完全的究竟的要點』(人格十九頁)因為有許多人以美為藝術的目的，所以就把形式當作重於內容。詩人的天才像太戈爾決不受種種形式的拘束。他打破一切舊習慣，創立他自己的規則。我們翻開他的詩一讀，我們就可以覺到甜蜜與光明之外，其中還

有音樂和音節。

總之，只有精神去創造形式，沒有形式去產生精神。拘於形式的人，一定失掉了他自己創造的精神，就失了藝術的眞目的。

五

我們上邊已然說詩和哲學是不能分開的，那末爲什麼大家都把他們當爲相反的呢？這自然是由於大家對於哲學的誤解了。他們以爲哲學家不過拿他的全身體供給理智去受用罷了。他的心，他的道德性却讓他餓死。近代的哲學家就是這一類人，他們是物質主義者，是功利主義者，在他們看來：

If bamboos were made only into flutes,

They would droop and die with very shame.

They hold their heads high in the sky,

Because they are variously useful.

譯大意：（假使竹頭只能製成笛，他就要愧羞而死。他們高昂他們的頭在空中，因爲他們是有用的。）——春之循環第四十七頁——

理知所拿到的，是很膚淺的。哲學的理想決不能單用智慧的範疇達到。要捉到哲學的理想，我們

須要冥想與神祕的透視。要洞見宇宙的眞理，用邏輯和分析是不會得到的，一定需要直覺。那些智慧主義者天天和幾個空洞的字眼，概念和範疇玩弄，就失了他的眞理和實在。神秘主義開啓上帝所居住的房門的祕鑰。太戈爾在迷途之鳥第一四七頁裏說：『死字的塵埃附着在你的身上，快快用沉寂洗滌你的靈魂』所以假使哲學家不過是智慧的形而上學者只對於邏輯的智慧崇敬而不是直覺的透視者，當然哲學對於詩沒有什麼關係了。所以太戈爾以爲「智慧的詩」這名詞是自相矛盾的。

一個直覺的哲學家，他已經升到小自我之上，已經得到意識的眞自由，那麼，他和聽到靈魂的密語而發爲音節的詩人就沒有什麼分別。這就是古印度的哲人，他們打開束縛。啓示他們的靈魂在大經典的裏面。這就是太戈爾！

還有許多人以爲詩與哲學所以相反，因爲詩所取的是生命，變動，流轉的方面；而哲學所取的是靜寂，不動，不變的方面。以哲學爲淺薄的，無生命的和無實體的，而以詩爲富厚的，熱烈的，和生長的。但是我們已經看見這是不正當的，并且是單方面的。哲學所取的是流轉不居的而又是靜寂不動的全體。詩和哲學決不徒見其表而不見其裏。哲學和詩是一眼看見人生的批評或解釋。他們都反對貧窮的滿足。所以有人謂哲學見其抽象而詩見其生命，是極不對的。

六

詩人崇敬上帝爲美的精神，而哲學家崇敬上帝爲眞理的理想。詩是美的神座，哲學是眞理的廟宇。二者不是相反的，眞理是美，美是眞理。實際是絕對的，雖是實現的方法有種種。哲學告訴我們，福音的幻想怎樣束合種種名詞與關係在實在的精神的全體內是「實際」。詩個性化這種哲學的幻想。

太戈爾是明省的思想家，但是他的理知和明省是隸屬於想像力和情緒。他的哲學觀，捉在他精神的幻想裏，安放在他詩的創造裏。他的詩的精神是他的生命的精神。那抽象的和智慧的範疇充滿了看見了的和實現了的事物的光明和溫煖。

可見「神祕主義不合爲好的詩」這句話，根本上是不通的。我們可以說眞詩一定是神祕的。大經典的作者都是詩人和哲學家。波斯大部分的詩人也都是神祕的哲學家，他們拿精神完全的狀態的得到爲目的，在這狀態裏靈魂完全吸收在神的沉思裏了，并且達到了世界上肉的快樂的排除。永久是在這輩詩人的眼睛裏。哲學與宗教的創造力在亞洲的藝術與詩的創造裏是極其重要的。哈維耳(Havell)說『印度的藝術是不問有意識的美的追求，像找求一件有價值的東西是爲了這東西的原故；他的大努力常常傾向於一種觀念的實現，從有限達到無限。并且他們還常常相信只消不變的努力去表現地上的美之精神的源流，人心就會逐漸得到神的全美。』(印度藝術的理想 (Ideals of Idian Art, P. 32) 皮亞 (Laurence Binyon) 也說：『不是裸體人形的榮耀，在西洋的藝術這是最尊貴。并且最能

表現的記號了；不是人格之驕傲的幷且有意識的直說；却是一切思想能引我們於我們自己入到宇宙生命之中的，却是比「無限」的指示，從祕密之源頭上來的密語，這源頭是山水，草木，和一切能告訴我們更強的權力和態度；這就是他們安居的，受到安慰和親愛的題旨。』（遠東的圖畫 Painting in the Far East, P.22 經過想像而連給看見的和不看見的，物質的和精神的是印度人藝術的目的。 那『人類的眞世界的建築…… 是藝術的功用。 在他感到他的無限的地方，在他是神的地方幷且這神是在他內的創造者。他是眞正的。』（人格頁三一）所以我們不能說因爲太戈爾的詩是神祕的，所以他的詩不是好詩。 他詩的神祕固然是無疑的，但是因此他在詩人之林所以有占永久的位置啊！

七

哲學與詩雖走向同一目的，而他們的起點却不同。 他們從不同的方面達到實際。 哲學的目的是在拿到集合宇宙的各方面的各方面的總合，而詩的目的是在投到通觀世界一切東西的美的幻想。 哲學是用思想去思考全世界的渾一。 他的目的是在宇宙的原理；但是假使這原理是帶有某種深沉的濃厚的情感，假使他提到全意識而不單是智慧所應許的，那麼，哲學的幻想就變成創造的和詩的。 思想灌滿了情感與其他意識的要素就會高舉到「沉思」的界限裏。 在這種狀態的靈魂，就得到帶有自意性與創造性的想像的幻想。 這就是所謂神祕的了。 但是假使那種宇宙論不過是智慧的條規，那麼詩與

哲學間之不同還是不會結合的。哲學家硬放其手於「分別」之上，而再在思想的總合裏調和，這種調和總之是抽象的并且概念的。詩人不用理知，只用直覺。他對於眞理全不去推度，他很深沉的感到這眞理是眞實的，并且充滿了意義。他生活人生，并且從人生上蒸發去他的信條。這人生的活的一體在一切詩的直接性和實在性都有的，而在哲學的議論裏只能論到他。哲學的强分別，在詩的流動裏就融成甜蜜的和諧。創造的幻覺和詩的衝動，衝出來像火山的爆烈一樣。柏拉圖對於詩人的描寫，說詩人是剝去了理知而充滿了神的人，在哲學家也是可用。我們的結論是詩人如不是哲學家，就沒有詩人。眞詩人一定是眞哲學家，眞哲學家一定是眞詩人。

八

哲學告訴我們世界是合理的；詩告訴我們他是美的。哲學把世界和我們的理知調和；詩把他和我們的情感調和。無秩序與不合理，哲學是不能容忍的；自然與社會的醜惡，詩所不能接受的。最大的悲劇起初看去似乎是悲哀的；詩人在他的裏面找到善的世界。他顯示我們憂愁『不是憂愁却是快樂』(Wordworth 語)世界的究竟總之是可愛的。詩把我們的靈魂和合世界的音調，并且使得我們感到世界是值得生活的地方。他的這樣做，不是用種種概念和議論，是用音樂和幻想。詩是直接觸到你的想像力使你歡喜，他不是要使智慧信服，却是要使靈魂信服。哲學家所見到的幻想，詩人把他重新創造

出來。他在他的作品裏把那幻想實現出來。哲學是生活在詩裏。詩拿血和肉給他。但他不是把哲學觀念給我們，却是那觀念的生活。哲學和眞知識的傳佈沒有一件中間物比詩再好的了。眞理溜進人的心裏是無意識的，不用努力的，很容易的。華滋渥斯（Wordworth）說：『從心上發出來的走到心裏。』詩並不要做眞理的陳說，他不過是經驗的表現。他表現他心中所蘊藏的。用情緒洋溢到靈魂裏把精神浸到快樂的浴盆裏，詩能夠使讀者表同情於詩人之心，呼吸詩人的空氣。詩是可以嗅的花兒，可以味的甜蜜，而不是教的。他不是用事實與原理塞到心裏，他不過給一種方向。他不是教導，是觸到心上。

如作爲傳佈知識的器具，他比哲學要好；因爲哲學的結論常常要運到智慧裏，他不一定能夠滿足人生的全體。『世界不過在人的知覺的模型上取到形式，尙不過是他的感官和他的心的片面的世界。像客人一樣，還不是自家人。只有他走進我們情緒的裏面，他就完全是我們的了。』（人格，十四頁）『詩帶給我們已用情感變爲有生命了的，種種觀念，容易去變成我們天性生活資料。』（人格，十五頁）我們有一種保證，就是詩人是生活在他的詩的中間，因爲他所說的是從他生命上來的。太戈爾說『有意識地或無意識地。也許我做了許多不眞實的事物，但是在我的詩裏，我從沒有說過假話——我的詩是我生命的最深的眞理顯示的神聖之處。』詩人的作品，帶有他的生命和個性的印跡，而凡是一人生命的一部，一定能夠走進別人的生命裏。詩人是以人的資格對別人說話。詩激動人的全心，因爲這是人心

的自由和無束縛動作的表現　并且眞正的詩强迫別人接受詩人的信仰，因爲他是用熱情與努力去表現，的讀了他就是信了他。　藝術家可以强迫那批不能捉到哲學的推理者默從，假使世界上的眞理，不能用證明和辯論的鎚子一個人的腦子裏，那麼詩人韻文的美可以贏得達到心的路途并且成功那推理力所失敗的地方。　在那有幻想和香味，音樂和聲音的地方，人就可以覺到反抗的無力，并且他的能力也消沉到靜寂裏去了，詩引起想像力并且讓邏輯沉迷，理知安息。　在詩裏，我們並不要證明，因爲詩是他自己的證明。　如其太戈爾激動過印度人的心，那就因爲他是詩人，不因爲他是哲學家。　但是在他的作裏就包含着古印度藝術的理想，就是『使印度宗教和哲學的中心觀念合於一切的印度主義，去滿足那般不文的而又不是不學的印度農人和有知識的婆羅孟人。』（印度藝術理想引言）太戈爾完全是印度哲人的承繼者。　他的著作，覺醒了許多精神生活的可能性。　他的歌已經變成了印度人的國歌，他的歌充滿了有生氣的字眼和燃燒的思想。　他的字眼，快樂我們的耳，他的思想，滲灌到我們的心裏。　他的詩同時是充滿心中的光明，是激動人的血的歌，是鼓動人心的聖歌。　太戈爾，印度人的太戈爾，世界上人類全體的太戈爾，他發揮他的天才，發展他的生命，來供獻給印度人，來供獻給世界！　（選小說月報）

梅德林克評傳

美國費爾柏斯(William Lyon Phelps)原著　孔常

梅德林克是近代大戲劇家之一。講到他著作的完美。他對於世界的影響，我們就稱他爲當今第一文學家，也不算過分。他的著作雖然大半是散文人家卻稱他做詩人——這是由於我們不知不覺間覺得他的著作有詩的性質和精神的緣故——而且常常稱他爲「比利時的莎士比亞」他很謙遜的說，剛死的比國詩人兼戲劇家凡愛倫 (Emile Verhaeren) 在文學上地位比他高但是沒有人和他同意。他雖然不是法國人在大戰的時候，很有人想舉他爲法國學士會 (French Academy) 會員。在他寫給"Le Journal"報一封信裏，他提議請他們舉『我的老友凡愛倫。因爲第一，他年紀比我大，第二他是一個大詩人，我不過是一個勤勉的散文學家。我所寫的，別人如肯耐心用功自然能達到我的地步；至於他的著作，是沒有人學得到的。除了詩人以外，沒有人配代表一國的偉大精神。』

堅忍自然是可佩服的；但是堅忍雖然不能常有，總比天才容易得些。並且堅忍的德性對於產生文學著作；並不是必不可少的。白朗吟和擺倫雖然有好多地方不同，他們的缺乏忍耐心卻是兩人共同的。

在一八六二年八月二十九日，比利時近脫 (Ghent) 地方發生了一個好消息，因爲在那一天，摩力斯梅德林克 (Maurice Maeterlink) 在那地方出世。他先代是很老的弗來密 (Flemish) 世家，血管

裏含着中世紀的神祕性質。他起初進近脫的聖巴不 (Sainte-Barbe) 耶穌會學校讀書。這種少年時代的宗教印像，永遠不會磨滅，因爲他雖然算不得是正宗的天主教徒或耶穌教徒，卻是個終身研究宗教的學者。而且他的觀察點也並不超脫在宗教以外。他是一個誠心的教徒，常用倫理的見解做他著作的根本。他在一八八五年畢業之後，就進近脫大學研究法律。但是他很注意文學，對於法律卻不甚看重。

托給米爾 (Tourquet-Milnes) 說，梅德林克著作的付印，要算無辜者的殺戮 (The Massacre of the Innocents) 爲第一次。這劇本的地點，在那閘來斯 (Nazareth) 據說描寫也很細刻，而且很眞實。還有一件很可注意的事，就是他和別的著作家一樣，從耶教的聖經裏得到最大的神感 (Inspiration)，聖經對於他將來成熟的散文體裁很有影響，而且他後來會做過關於瑪利麥大連 (Mary Magdaiene) 的劇本。

在這部散文短曲之後，所謂梅德林克第一次出版的(其實第二次)著作就出來了。這是一部詩集，叫做花房 (Hot-Houses)。這薄薄一本書，充滿了渺茫憂鬱的詩。和他雙園集 (The Double Garden)，裏的詩，是大不相同的。

花房出版(一八八九)的前三年，梅德林克頭一次到巴黎，實踐他做兒童時的夢想。我敢說沒有一

個法國人或美國人能想像一個有雄心的比國人頭一次到巴黎的情感。梅德林克那時方二十四歲。從他平時紙上所寫和客氣的談話看起來，法文實在是他的本國話。但在二十四歲以前，他卻沒有看見過巴黎，也沒有聽見過巴黎人對談。他對於法國美術文化的中心點的態度，一定和南方法國人——譬如杜德（Daudet）——或從小學法語的英國人完全不同。

英國的文化已經充滿了全世界，再不能像約翰孫（Samuel Johnson）在時可以把倫敦做中心點。但是法國的文學還集中於巴黎。當梅德林克在巴黎時，他見了許多大名的詩人和小說家在街上來往，而且他也常往薄希米酒店（Bohemian Cafes）裏聽誦詩，我們可以想像他那時的刺激和野心的增進了。他有一次對一個新聞記者說：『我時常看見亞丹（Villiers de l'Isle Adam）這是在 Montmartre 地方的 Brasserie Pousset。還有別的人：芒代（Mendes）有時也來。』

在巴黎住了幾個月，他回到比國過他的孤獨和安靜的生活。他早歲的戲劇也帶這靜默的色彩。這長期的玄想研究，著作於他將來的發展，有極大的關係。

在花房發行的那一年，他的聲名就大大的傳揚起來，然而這並不是爲花房的緣故。因爲在一八八九年——郝卜特曼和滋德曼發表他們各人的第一次劇本那一年——梅德林克編好一本五幕悲劇，叫做麥連公主（La Princesse Maleine）。米爾波（Octave Mirbeau）——後來成功一有名的劇作家

——在那時是一個新聞記者，在一八九〇年八月二十四日的 "Figaro" 報裏稱讚梅德林克說：

『我從來不曉得梅德林克先生這個人。我不曉得他從那裏來和他現在的景況。我也不曉得他是老人或是少年，富人或是窮人。我所曉得的就是：他的名字從沒有人曉得；他做了一篇傑作，這篇傑作，不是我們少年詩人天天在報上大吹特吹按在樂譜上亂唱的詩；這是一篇美妙，純粹，永遠的傑作，可以使作者的大名不朽，可以使愛慕美術的人個個都頌贊他的名字。這是正直奮鬬的藝術家在他們眞誠流露的時候，夢裏做過，但是還沒有寫出來過。總而言之，梅德林克先生給我們一篇最富天才，最奇妙，最簡單的文章，可以同莎士比亞最美的地方比較，或者還勝過他。這篇著作叫做麥連公主。現在活在世上的人有沒有二十個人聽見過這著作？恐怕沒有。』

這是「比利時莎士比亞」呼聲的第一聲。現在有許多人都笑這批評不當，這固然是很容易，然而米爾波說的話也不很差。現在的人固然沒有把梅德林克看得比莎士比亞還要高，這篇麥連公主也受不起這種過分的推許。然而我們要記得的是米爾波在梅德林克沒有出名之前，已能夠賞識他；而且米爾波那樣發狂似的崇拜也不能說不對，因爲梅德林克在那時雖祇有米爾波一人能夠賞識他，後來就成爲全世界的一個大文學家了。

但這還是沒有幾年後的事：一個美國東方大學教授問他學生曉得不曉得梅德林克這個人，一個學

生很自信的說：『他是亞伯細尼亞(Abyssinia)的國王』。

梅德林克給人家定了一個標語，這是不可免的事，標語好像一句諺語，能夠省去人家許多的胡思。因此梅德林克的戲劇常常叫做「象徵派」「靜力派」和別的名稱。他不歡喜人家拿他來歸類，好像美術家不願意給人家把他們作品分開門類一樣。在他寫給克拉克(Barrett Clark)的信裏——這信登在克氏一本很有價值的書要叫做今日大陸上的戲劇——說：

『你不要把這個「靜力」(Static)字看得太重。這是我年輕時發明的一個學說，同別的文學上的學說一樣的沒有價值。一篇戲劇無論他是靜力的，動力的(Dynamic)象徵的或是寫實的，這是完全沒有關係的。最要緊的是這戲寫得好不好，思想好不好，是不是屬於人生的，或者——如果做得到——屬於超人的。』

「超人」是梅德林克最得意的見解，除了摩娜娃娜外，(Mona Vanna)他的劇本，都帶有超人的色彩。無論那一個人的好著作，總有三個量：長，闊，深；便是若使這是一個有天才的著作，那就包含第四量了。在易卜生的戲劇裏就看得出這第四量。舉一個，例像白黎哀和梅立桑(Pelleas et Melisande譯者按此劇我國有已譯本，載新潮雜誌二卷四號)一劇。簡單一點說，不過是我們所熟悉的悲劇，一個年輕的美女嫁給一個老醜討厭的丈夫，而容她和丈夫漂亮的年輕的兄弟談話罷了。雖生出的事變，不常常

是一樣，結果終不免是一樣的。在這裏愛情，良心，忠心，好惡，妒忌，殺人，悔恨，凡是悲劇的原素都有。但是這上面，梅德林克却蓋住了一重幕，我們從幕外看進去，這一對情人好像小孩子在黑暗裏掙扎似的。這時我們覺得全人類的生命給一個走不出的大樹林圍住。人類的小孩子都迷失了路，因爲他們沒有地圖，也沒有引導的人。這一小隊的受苦的人，就是代表全人類。有時我們覺得四周圍都是黑暗。就是有決心的牛門 (Newman) 也只能走出一步。

梅德林克在他的劇本裏歡喜用靜默，停止，不動，來表示他的意義，在瞎子 (Les Aveugles) 闖入 (L'Intruse) 內部 (Interieur) 這三齣裏尤其顯明。這是由於藝術家心裏有個極大的希望，就是要找出比言語更能達意的器具。只有沒有美術觀念和想像能力的人，以爲人類的言語已經彀達意了。或者這是因爲他們的意思用言語來表示已有餘了。有的詩因爲意義淺狹，所以很明白，也是這個道理。白郎吟 (Browning) 所知道的字很多，他表現的能力也很高，然而他還時常說他的字不彀用。他相信在死後的世界裏，我們一定有比言語更好的法子。

在戲臺上要表現靜默的意思是最難的事。但是在眞的生活裏，靜默卻是愛情肫摯的人互相達意的最好的法子。男女的愛情，和朋友的愛情，都能使形式消滅。除非在新朋友裏，我們用不著維持一個長流不息的談話。卡來爾 (Carlyle) 和丁尼孫 (Tennyson) 都說他的兩人相聚以來最快樂的時候

是有一夜裏，他們倆坐在一起，坐了幾點鐘，一句話也不說，不過有時開口吐煙。他們大家互相了解到滲透的地步。他們的思想從煙氣裏傳來傳去，比什麼言語的媒介要快得多，淸楚得多，何威爾(Howells)說他有一次和馬克吐溫(Mark Twain)同進一個火車上底吸煙室裏。他們對面坐了三點鐘，一句話也不談。然而他們並不覺得難過，並且覺得這旅行快樂。直等到火車到了紐約車站時候，他們方始開口交談。

如果能把這情景表示在戲臺上，這劇本就可稱爲「靜力」的劇本。在梅德林克的戲劇裏，這「靜力」很能表現出來。只是用靜默來互通情意，不一定是人和人間的交通，其實是人和周圍不可解的勢力的交通。

梅德林克的晦，和別人的晦不同，不是由於文字結構上的不明；他的晦是由於他常常覺得他被周圍的神祕所壓迫。他想用簡明的言語給讀者一種雙重的印象——無窮的遠和狹隘的囚居。

有一篇戲劇，人家批評時候，常常忽略過，然而我以爲是他最美的最緊要的最能傳久的戲中之一，這就是比亞脫力斯姊姊(Soeur Beatrice)。這是在一九〇一年編的，正在他態度改變——可以在他下一年的摩娜娃娜裏看出來——之前。這篇是文學上和戲臺上的偉作。但是他自己卻不很看重這篇。這篇不但是梅德林克本劇中最適於扮演的一篇(戲子和佈景自然要好)而且也同別篇一樣能彀表

現他的哲學。他的哲學可用一字來表明，這字就是「愛」字。在比亞脫力斯姊姊，摩娜娃娜，喬衣在爾(Joyzelle)瑪利麥大連青鳥(L'Oiseau Bleu)訂婚(The Betrothal)幾篇裏愛情就是法律——最後的哲學和宗教。在這一點他和白郎吟最相近。這英國詩人一定會歡喜這處女的故事和摩娜娃娜的犧牲。

在一九〇二年，梅德林克忽然大變起來，這是大家曉得的。那一年出版的摩娜娃娜可以表示他思想的改變。那年以前他不過是「文學的」劇作家，大家都看他為文人和哲學家，沒有人認他為實際的劇作家。然而摩娜娃娜實在是一個明朗的戲臺上的戲劇，充滿了感情衝突和反襯。在這戲裏，女戲子的機會極好，怪不得這戲每次的成功都與女人有關。那扮迫林齊哇爾的男人，要受難堪的苦工，在第三幕裏他一句話都不能說。他的終身快樂和生命都掛在這一刻間，然而他一定不許開口，好像一個影戲的戲子。

在這戲裏，梅德林克注意兩個問題：一，女人能不能肉體受汚，精神還保持她的清潔？二，女人應不應該為國家或他人的幸福，犧牲她的貞節同犧牲她的生命一樣的勇敢？對這兩問題梅德林克的答案，是無條件的肯定。他在喬衣在爾裏，再特別著重第一問題。

摩娜娃娜這篇的意義，應該是十分明透的，因為在這篇裏，他從象徵的幕裏鑽出來。但是還有許多

人誤會他的意思。在他答問疑的人兩封信裏，他說摩娜娃娜是一個眞正的女英雄；老馬哥代表生命的最後的智慧，因爲他活得久，經驗深。在頭一幕裏摩娜娃娜對於她丈夫的痛苦十分表同情，她還愛她丈夫。就在她和迫林齊哇爾相見以後，她對她丈夫還是一樣。但是她丈夫的蠢愚和對她的疑心，使她看不起她丈夫的卑鄙。於是她對於迫林齊爾哇的愛情，也不强自壓制。她如果做得到，要同迫林齊哇爾同飛到他鄉，同度一個新的快活的生活。在這裏梅德林克的說明十分像易卜生的話：『那女人覺悟她已往的結婚生活是虛假的。』

梅德林克的瑪利麥大連，頭一次是用英語在紐約開演，地點是在新戲臺，時間是一九一〇年十二月五日。這次開演有三個難點：一則繙譯不十分好，二則最重要的脚色沒有選擇得當，三則這戲使大家記起海斯(Paul Heyses)和這同題的戲——這戲非思克夫人(Fiske)已用英文很有力的表示出來。這戲裏有兩點是從海斯借得來的；梅德林克曾寫信要求他的允許，他不但很決絕的拒絕他，並且還帶十分無禮的口氣。於是梅德林克決定無論如何他要用這兩點。他在序上說一點是從新約上借得來，還有一點是戲劇的共產，大家可以動用的。這上面說的第二點就是那倫理問題，我們在摩娜娃娜和喬衣在爾看見過的。在那時梅德林克好像給這事弄得煩悶不樂似的。

梅德林克在羅安(Rouen)附近買了一個腦門(Norman)古寺。在那寺裏曾經演過麥克伯，引動

了好多人的注意。梅德林克在這離奇動人的聖望特列爾寺裏，受了不少神感(Inspiration)，青鳥那齣戲，就在那裏寫的。這齣戲使他的名字傳遍地球，卽使他沒有別的著作，這齣戲已能使他的名字不朽了。他所有詩人和劇作家的優點，都表現在這篇裏。他早年的著作，紙上的成功勝過戲臺上；摩娜娃娜，戲臺上的成功勝過紙上。青鳥卻是在兩方面都佔勝利的——在文學上固然是傑作，在戲臺也無往不利。

這篇是創造的眞美的戲劇，是對於現在戲劇時代的大貢獻。

這戲寫好之後，他就送到莫斯科藝術戲院的總理史丹立斯拉夫史基(Stanislavski)那裏。在一九〇八年，這戲用俄國文開演。從那一夜起，這從比歇拉克的西蘭路(Cyrano de Beagerac)以來第一動人的戲，傳布得又快又遠。只在莫斯科戲院已經排演了三百次。在倫敦(一九〇九年十二月八日起)也演了三百多次。倫敦人民對這戲的興奮程度高得利害，每禮拜竟至於演十二次。第二季在紐約開演，(一九一〇年十月一日起)滿城只聽見談這戲的話。

青鳥和彼得班(Peter Pan)一樣，對於年輕的和年老的人，都能夠引動興趣。小孩的快樂聲音，在每次開演時，都聽得出來。成人的深長的愉快。雖然在聲音裏聽不出，也很容易看得出來。梅德林克的戲總是文字簡單，意思複雜；青鳥也是這樣；所以無論人年齡的大小，對於這齣戲都很合意。

青鳥裏所有的哲學，除了厭世主義外沒有別的了。就是在可驚奇的美的那一幕——紐約繙譯中

最好的——「紀念的世界」裏感情的興奮也是由於「若使生的不紀念死的死的一點兒都不能存在」，的事實。這和「沒有這個死字」同「凡人未生之前有一定的存在」兩句話似乎不相容。還有，在這戲結束的時候，青鳥不見了。小孩們也不用明白他因爲在開始的時候他們對他們有錢鄉人的快樂，歡喜中沒有夾雜一點妒忌——眞是動人的一段文字。但是爲什麼在藝術裏找邏輯呢？爲什麼找出矛盾的地方來減低他的價值呢？

訂婚是一篇有趣的出奇的戲。這篇自然不免缺乏青鳥的新奇，但是他感人的地方也很不弱。看客的興趣始終給他維持著。一幕一幕的接上去，都是美而且動人。這篇也是新鮮的簡單和遠大的想像力所合成的。這篇鼓動思想的力量，比青鳥還要大，其表示意思，也更能夠用進攻和挑戰的態度。訂婚所以不能大成功的緣故，是因爲排演費太大；雖然每夜戲院裏塞滿了人，收入還不夠開銷。

在這篇裏同青鳥一樣，快樂這東西，倘使有之，必要在家裏找，因爲這青年雖然和許多異地的人，經過種種試驗，未後仍舊和他的小鄉鄉結婚，和可怕的命運神是不相干的。在頭幾幕裏命運神身體極大，隨後漸漸縮小，終了縮到和傀儡一般大小，給人家玩弄了。祖宗的地位可以定當少年人的擇偶。看了這戲之後，我們或者會相信青血（在英文青血指門第的高貴）和青鳥一樣難找。

梅德林克有一本關於戰爭的戲劇，叫做比利時的市尹（A Burgomaster of Belgium），這是一九

一九年在紐約發表的。這雖察比別的戰爭戲劇高得多，於他的名聲卻沒有什麼增加。這戲最顯明的特點就是著者的超脫。這戲是在最黑暗的時候寫的，而且寫的人又是極愛他的祖國，他的祖國剛巧又是比利時。雖然這樣他的表示人情和事實，卻十分公正——戲劇的公正，以至於有好多愚人說他這篇是「祖德的」的！

梅德林克與其說他是哲學家，不如說他是大著作家；與其說他是思想家，不如說他是文學家。我以爲他是一個大教師，好多人也是這樣想。要想推演出一個普遍宇宙的哲學和要想證明宗教的眞理一樣的做不得到。梅德林克愛玄想；他研究得多，思想得多。他對於古著作家，弗蘭德民族神祕文學，卡來爾，愛默生十分熟悉。他用科學眼光和詩人的想像力觀察生命——男人，女人，動物和花。他不但寫了關於中古和近代的英雄，他也寫了關於狗和蜜蜂的文字。雖然如此，他夢想家的成分比解釋家多。

梅德林克雖然算不得大哲學家和大教師，他終究是一個大文學家，大戲劇家和大藝術家。哲學裏所謂「眞理」現在已經過去了，因爲這種眞理，不過是一時的時髦花樣，各哲學家都有各人的花樣擺設在他們店窗裏；有時甚至於把大衣蓋在無生氣的磚頭上面。你問他要一個意思，他給你一個空名詞，到明天全世界又在更新的名詞上追逐了，——這新名詞和現在的名詞一樣的時髦。然而美是永遠存留的。

（選東方雜誌）

屠格涅夫前夜序

耿濟之

文學的原則是什麼？　文學有何影響於社會和人生？

這個問題在自然派講起來，一定回答說文學的原則就是用不渲不染的『眞實』來描寫現有的生活，不加上什麼理思，也不有些微的剝損。　這種『赤裸體』的描寫固然是近代自然派文學的特色；但是據我看來，他決不能包括文學的實體，也不能確定他的目的。　請問文學家抱着什麼目的甘願做那生活的『回聲』呢？——回聲一定是波動的，回聲一定遜於所欲模倣的聲音。　再則文學家應當不應當彷彿『回聲』似的把所有宇宙間發生的事實一一描寫，而無所別擇？　這兩個問題如果能夠回答下來，那末文學的功用實在是如此。　但是不能因爲既不加上什麼理想，如何有文學家的目的既沒有些微的剝損，如何能容你有選擇的功夫。　所以自然派這樣的解釋未免有不足不盡之處，而這種文學對於社會和人生定無若何鉅大的影響。

這樣看來，文學決不能僅以描寫生活的眞實即爲止境，應當多所別擇，把文學家的情感和理想寫在裏面，纔能對於社會和人生發生影響。　這就是文學的原則。　質言之，文學是不應當絕對客觀的，而應當參以主觀的理想。

描寫固然應該眞實，而同一眞實裏不能不加以別擇，以完成文學的目的。文學的目的在絕對客觀的自然派看起來，是不甚要緊的。他們對於藝術應當是有益的一層雖還不否認，却同時以爲他的益處就在於他自己的範圍裏，和華美作品的內容毫無關係；他們並且以爲藝術自能得到他自己範圍內的益處，祇須用藝術的手段來描寫眞實的生活；如果現在欲要求什麼目的，那簡直是溢出範圍，而使他不成爲藝術。他們的意思彷彿說藝術的目的就是藝術，藝術就爲藝術而生。然而這種論調實在是毫無一顧之價值的，因爲那裏能各種事實的描寫都有同樣的意義，並且得同樣的益處。所以藝術——文學——如果祇有他本身的目的，那也只是沒有用藝術——文學。人生的藝術——文學，纔能算做眞藝術，——眞文學。

上面幾段話是說明文學應當歸結到人生方面；換言之；文學作品的製成應當用作者的理想來應用到人生的現實方面。文學一方面描寫現實的社會和人生，他方面從描寫的裏面表現出作者的理想。其結果：社會和人生因之改善，因之進步，而造成的社會和新的人生，這纔是眞正文學的效用。

然而這種『人生』的文學作品實在是很少的，即以俄國的文學而論，——因爲我一二年所研究的祇是俄國文學，其他國的文學委實是不知道的，所以也祇好就俄國文學而論，——也沒有幾篇作品足副其實的。俄國文學家中帶着這種色彩的也祇能推托爾斯泰，屠格涅甫，道司托也夫司基，柯勒基，安得列夫，

數人。其中屠格涅甫的文學作品最適合於吾人說明人生文學之用，因爲他的作品並不像托爾斯泰，道司托也夫司基似的太偏於思想和主義的一方面；却是純粹藝術的描寫；又不像極端客觀的寫實派似的祇作赤裸裸的描寫，而不顧到作者的思想方面，却在純藝術中表現時代的潮流和人生的趨向。

屠格涅甫有六篇名著：(一)父與子；(二)前夜；(三)貴族之家；(四)烟；(五)荒地；(六)路丁。這六篇實在是俄國近代文學中的傑作，各篇有各篇的主旨，各篇各描寫一時代的思想和潮流，實在是爲研究俄國文學和思想者不能不讀的書。

我們介紹俄國文學也最注意於他這六篇著作，主意將他們次第翻譯成中文，因爲這六篇是十九世紀中葉俄國社會思想的結晶，讀此可以知道俄國思想變遷的痕跡，更可以知道文學和社會及人生其間有多大密切的關係。現在沈穎君所譯的屠格涅甫名著六種的一篇前夜已告成功了！這本書對於當時的俄國社會有若何的影響，下節當舉以奉告，但是我信沈穎君用佳妙的手筆來翻譯這種佳妙的著作，他影響於中國的社會也決不少。

俄國社會因著這六種書而變更一部分的思想，希望中國社會也能因爲這種書而變更其平時陳腐虛僞的思想！

有人說：「我看這部書並沒有什麼絕大的深意寓在裏面，他不過是一本描寫愛情的小說。」這個

人的話完全是誤會的，他祇看見其表面，其事實自然得着不正確的見解。這本書出版於一千八百五十九年，其主旨可以說完全針對着當時俄國社會的情形而發。俄國當一八三〇——一八五〇的時候，西方自由思想慢慢輸入進來，而帝皇的專制手段亦與之俱長。當時的青年一方感受着專制的痛苦，他方又受了自由思想的鼓動，大家都覺悟起來，欲在社會上有所活動。但是政治方面也決無那些覺悟的青年容足之地，便不得不趨於哲學宗教藝術等和現實少有接觸的各方面去。固然一時文風極盛，然而其弊也，離現實而好幻想，喜大言而屏實際。社會上祇聽見軟弱的喊聲，而沒有實地的工作。屠格涅甫有見及此，所以著了這篇前夜的小說，以喊醒衆人的迷夢。使俄國的青年能棄去空言，脚踏實地的做去。書中女主人葉林娜對於白爾森涅夫和蘇賓都存個看不起的念頭，獨垂青於保加利亞亡命志士，窮無歸的殷沙洛夫這個人。這個並不是說葉林娜眼光高，見解特別，却是證明屠格涅甫實在是厭棄白爾森涅甫和蘇賓兩人學問藝術的事業，而推崇殷沙洛夫這種切志救國，鐵肩擔道的精神。然而讀者不要誤會屠格涅甫並不是反對學問和藝術的事業，他也知道這種事業在社會上是很重要的；但是在俄國『當時』所最爲需要的並不專是這種事業，却是需要實地改造的力量和精神。他在自己小說裏不但對於白爾森涅甫和蘇賓表示蔑視的意思，並且一切否認與他同時的各種人。小說裏有一處可以證明出他的意思，他說：像殷沙洛夫這種人現在是沒有的了，所有的祇是喧嗓者，鼓錘子，和從空虛移到虛空的人。這句話眞

是罵盡俄國當時的人形容盡俄國當時社會的情形！ 所以這篇小說實在是俄國青年的興奮劑，凡讀着這本書，便明白自己的責任並不在於空虛飄茫的言論，而在於實地去做改造社會的工作。 此書一出，俄國不少青年男女都覺悟起來，爭著學殷沙洛夫和葉林娜的榜樣大張『爭自由』『謀解放』的旗幟，以做各種民間的運動，而促成社會的改革。 由此可見大學與社會和人生實在是很有關係的。 中國有句成語說：『英雄造時勢，時勢造英雄』現在可以換一句『文學造時勢，時勢造文學』的話了。

以上已把前夜小說的效用約略講明，大概讀者一看，對於這本書也決不會再有什麽懷疑的地方。但是這本書的來歷也不能不敍述一下。 屠格涅甫曾對於他六篇名著小說做過一篇自序，內中有四五段講起他所以做這本前夜的原因，不可不摘要翻譯出來，寫在下面，以作讀者的參考，也就算做我這篇序言的結束。

『……差不多一千八百五十五年一年中我住在鄉間，一點也不出去游行。 村裏隣家中有個爲我最熟識的一人，名叫瓦西里，克拉基夫。是個年輕的田主，約莫有二十五歲的年紀。 克拉基夫是浪漫派，熱情派，酷愛文學和音樂，富有滑稽的才能，且富於情感和愛情，情格又很直爽。 他從莫斯科大學畢業後，便住在村裏父親那裏。 他父親每三年一定要發出種憂鬱病，彷彿瘋狂的樣子。 他有個姊姊也死於瘋狂。這些人早就死下；——所以我能隨便的說出來。 克拉基夫不得不自己管理家務，但是他實在不慣做

這些事情，他祇愛讀書，並和那氣味相投的人談話。不過這種人是很少的。鄰舍都不喜歡他自由的思想和嘲笑的言詞；他們恐怕自己妻女一經和他認識，便要傳出危險不名譽的事情來。他時常過臨我家，在那時候他來和我談話也很能解我的悶氣。

『克里米亞戰爭』一起，政府實行在士族內徵募兵士。那些和克拉基夫不對勁的人想着害他，便鼓動別人，選他為招募軍隊中的軍官。他一得這個消息，立刻就到我家裏來。我看他那垂頭喪氣的行徑很使我驚愕不置。他劈頭第一語就是：『我從那裏是回不來的了；我實在忍受不住這個；我將死在那裏了。』他實在不能稱為強健：他胸肺時常作痛，身體也是很弱的。我暗地裏固然替他擔憂，表面上却極力安慰他，並且說不過一年，我們一定能重新相見，捉膝聚譚。然而他依舊固執着自己的意思，後來同我在花園裏遊逛了一會，忽然對着我說道：『我有一件事情請求你。你知道我在莫斯科住了好幾年，你却不知道我在那裏所生的事故，——到現在却不得不把這些歷史說給外人聽。我努力這般做；我自信我沒有一點文學的才能，却勉強做成一本小冊子，現在特地拿來贈送給你。』說畢，他從口袋裏掏出本小冊子來，有十五六葉紙的樣子，隨說道：『你雖然極力安慰我，但是我終信我是回不來家鄉的了，所以我請你把這本冊子拿去，改做成一篇小說，切切不可隨便棄置，那是我萬分希望的！』我正想辭去這個差使；後來一看如果辭去，便要動他的怒，便勉強答應下來了。等他回去後，我拿來一看，裏面所寫的就是後來

我這篇前夜的內容；但是他敍述得還沒有完，中間便截斷了。裏面說克拉基夫在他居住莫斯科的時候，愛上一位女郎，那女郎也很愛他；後來那女郎同一個保加利亞人名叫卡德拉諾夫的相識，便移愛於他，同他一塊兒往保加利亞去，在那裏那人不久便死了，這個愛情的歷史的確實有其事。克拉基夫也並沒有文學的才能。就有一段『查里柴諾的旅行』描寫得還活潑，——所以我在自己小說裏還保存着他許多原來的話語。但是那時候我腦筋裏正迴旋着別種印象；我正預備做路丁小說；但是這受委託的任務有時還在我面前發生。我讀完克拉基夫這本冊子，不由得喊道：『這就是我所尋找的英雄呵！』那時候俄國還沒有這種人。第二天我又見着克拉基夫，不但給他說我一定履行他的請求，並且還感謝他能夠從困難引我出來，在我思想上放出絕大的光明。克拉基夫聽着極其歡喜，便和我鄭重叮嚀而別，前去從軍，不幸他到底沒有回到故鄉來。他的預想已經實驗了。他受着疫氣，死於營中。然而我終延遲我那預約的履行：因為我做完路丁，又做別的事情，——從事做貴族之家，在一千八百五十八年冬間我又回到鄉裏來，憶起克拉基夫的事情，便找出那本冊子；想了一想計劃，就動筆起來。我幾個熟識的朋友都已知道這事情的原委，但是我認為還應當和讀者說明，所以寫將下來，使讀者能對於我那可憐的年輕朋友增加些迴憶。……』（選前夜）

屠格涅甫父與子敘言

鄭振鐸

屠格涅甫的著作沒有比父與子一書更引起人的注意與辯論的。自這部書出後，他在歐洲的名譽，隆重了，偉大了許多；但在他的本國卻十個有九個人對於這本書起反感的。就是平常很崇拜他的精美的藝術的，到這個時候，也附和而攻擊他。新派攻擊他，因為他們以為屠格涅甫做這本書是譏嘲他們的。舊派攻擊他因為他們以為屠格涅甫做這本書是反對舊的而讚美新的。其實屠格涅甫卻于此都無容心。他祇知描寫當時的實況。這部書出版的時候是一八六二年。那時正是新舊派競爭很熱烈的時候。新派的虛無主義者突起於知識階級中，日以破壞一切舊的道德，舊的信仰，舊的藝術，舊的法律等等相號召。舊派的感情主義者，美術主義者，則極力與之抗，以保存他們所信奉的因襲的東西。

屠格涅甫在這部書中，以彼得洛委慈代表舊派的父代以巴札洛甫代表新派的子代。父子兩代的衝突——思想的衝突——就以彼得洛委慈與巴札洛甫之衝突代表之。巴札洛甫是一個年少醫生，『一個不屈膝於任何崇拜的威權面前，不承受任何沒有證明的理想的人』對于當代的制度，他一切取反對態度；日常社會生活中的習俗與小節，他更棄之若遺。他因為要回家省親，順道同一位朋友——他的信徒——到他（他的朋友）家裏住。他的朋友家裏有一位父親，一位叔叔，叔叔就是泊威彼得洛委慈父

代的代表。他與泊威常常衝突。終了，至于決鬪。

這都是實在的情形。巴札洛甫這個人據說也是實有其人。勃蘭特(Brandes)說『在一八六〇年，屠格涅甫在德國旅行，在一條鐵路的車上，遇見一個少年的俄國醫生。這個醫生同屠格涅甫簡單的談了一會話。他的個人的奇特的意見使得屠格涅甫驚駭。他給這個詩人以巴札洛甫的觀念。因為要他自己與這人個性相熟，屠格涅甫開始做『巴札洛甫日記』，就是當他讀一本新書或見一個引起他興趣或表顯些政治或社會性質的特點的人，他就在這本日記上批評他，照着「巴札洛甫式的思想」』雖然許多人罵他，說他是空想，當時的子代決不如巴札洛甫，父代也決不與泊威彼德洛委慈一樣；然而他却的的確確是寫實。俄國批評家文格洛甫 (S. Vengneroff) 以為這部小說與實際互相影響，實為至當之言。

在藝術上講來，他的成績也是極高。急進派的批評家雖然大罵他，以為從藝術方面看來，這本小說是完全不滿人意的。沒有一條線索，沒有一個動作，把這本小說的各部聯而為一的。他是教訓主義的。

每個書人都不過是某種意見或趨向的表現或代表而已。因此書中沒有一個有生氣的人，沒有一個有生氣的靈魂，祇不過是種種的抽象觀念，種種的運動，人格代了而呼以相當的名字而已。然而這種話却靠不住，因為這是攻擊他的急進派所言的。極少數的公平的俄國人和別的地方的人都不約而同的稱此作為屠格涅甫特異天才的成熟的能力的結晶。思想之明瞭，藝術之宏偉，情節之簡明，全部小說之

平穩而貫串戲劇力之豐腴，隨處給屠格涅甫以更高的藝術的威權。 正如美國批評家菲爾甫(L. Phelps) 所說的『父與子是表現出六十年代的俄國政治家的圖畫而留遺後世以一個不朽的藝術作品。』

屠格涅甫自己對於父與子也有一段話：

『巴札洛甫把我小說中的其餘的人都蓋在影子裏，他是忠實直前而純粹的民主主義者，而他們却不能在他身上找出好處！ 與泊威彼得洛委慈決鬬的事祗顯出這個文雅高貴的武士的知識的空虛；實在說來，我還把他鋪張揚厲，使他可笑呢。 我對於巴札洛甫是要到處把彼高高的超越於泊威彼得洛委慈之上的。 然而當他自己稱爲虛無主義者的時候，你們一定會把他念做革命主義者。 一方面描寫一個貪贓的官吏，一方面描寫一個理想的青年——這種的畫圖讓別人去描寫吧。我的目的比此更高些。 我結束在一點：如果讀者不爲巴札洛甫所勝，不管他的粗暴無心無憐惜的乾燥與爽直，那末這個過失是我的——我失去我的目的了但用糖汁把他弄得更甜美些 (用巴札洛甫自己的語) 我却不願意做，雖然由此也許可以立刻把俄羅斯的青年拉到我這一方面來。』

由這一段話他的意見很可以看出了。 對於巴札洛甫他實在非常熱心的。 到了後來，他又說道：『我是完全分有巴札洛甫的思想的。 所有一切，祗除了他對于藝術的否認。』 但在實際上，他雖愛巴札洛甫，他却確不是巴札洛甫式的人。 他祗是一個甯靜的悲觀主義者。 對于巴札洛甫的強烈與粗暴與

能力，他祗有讚揚，却不能做傚。他所以自以爲是完全分有巴札洛甫的思想的人，有許多批評家說，這是因爲他不能自知之故，許多文學家都是『自知則昧』的人。

在這個地方，有一句話却不可不說。這本書雖然第一次用虛無主義（Nihilism）這個字，他的意義却與後來一八七九——一八八一年間所發生的不同。父與子中的虛無主義者巴札洛甫的反抗思想是從科學思想發生出來的，他因爲當時俄國的道德，宗教，國家等等一切皆建築在虛僞謬誤的基礎上，所以一切都要反對否認。後來的虛無黨却不然。他們的人生觀在路卜岑（Ropshin）的灰色馬中很可以看出來。他們不僅否認國家，宗教等等，並且也否認科學，乃至否認人類，否認生死。世人稱之爲恐怖主義者，確是很對。他們殺人正如殺死獸類在打獵的時候一樣，一只也不起悲憫，一點也不動情感。與巴札洛甫殊不相同。所以讀者決不可把這本書中的虛無主義者誤爲後來的恐怖主義的虛無黨。

中國現在也正在新舊派競爭很強烈的時候，也有虛無主義發生。但中國的巴札洛甫的思想却是從玄學發端的，不是從科學發端的。他也否認一切，與巴札洛甫一樣，但却比巴札洛甫更進一層。正與俄國後來的恐怖主義者一樣，連人類也一切否認，連生死也一切否認，並且也主張革命，但祗是玄想的革命，不若恐怖黨之以流血爲事。中國的泊威彼得洛委慈更是不行。他決沒有決鬪的勇氣，並且連辯論

的思想也不存在頭腦中。遇到教訓慾發生的時候，就教訓了子代人一頓，但決不辯論。他的無抵抗與緘默把與反對的人衝突的事，輕輕的避免了。父子兩代的思想竟無從接觸。我看了這本父與子我很有很深的嘆息。懦弱與緘默與玄想的人呀！思想之花怎麼不開放？我默默的祈禱，求他們的思想的接觸，求他們的思想的燦爛的火花之終得閃照於黑雲滿蔽之天空！

我讀了父與子引起無限的感傷了。（選父與子）

『灰色馬』的引言

鄭振鐸

『這書不僅僅是「文學」——這是人生的悲劇，寫他的人，對於其中的事跡，一件件都是親身經歷過來的。』

——Z. Vengerova.

『這是這時代中一部最好的俄國書。』

——D. Hereshkovky.

『俄羅斯的靈魂表現於她的文學中的，甚至於比表現於實際生活上的還明顯些呢。』（一）

俄國神神生活的每一個時代幾乎都表白在幾本極有文學價值的書中。所以要研究俄國人的生活，俄國人的內部的精神的變化的，至少也要對於她的文學有很深切的接觸。

自前世紀的九十年代中期起至一九一七年的大革命止，這個時期，在俄國史上可以稱為革命的時期。這時期開始於一八九六年的大罷工。以後各城市中繼續的湧起政治的暴動與大學生的擾亂。一九〇二年，農民的反動又起，其勢加野火似的，立刻蔓延於全國。於一九〇四——一九〇五年，又有不幸的日俄戰爭發生。到了一九〇五——一九〇六年，可怕的革命運動遂繼戰爭之失敗而爆發。這運

動雖不久平定，而影響極大。人民經過了短時期的昏暈，立刻又鼓起新勇氣，向新的方向走去。蘊釀又蘊釀，遂歸結而爲一九一七年十一月的勞農革命。在這個時期中，所謂恐怖黨，也不斷的活動於其間，專以暗殺政治上重要人物爲務。現在所介紹的路卜洵的灰色馬就是描寫這個時代的俄國內部生活的一部分，就是赤裸裸的表現出所謂恐怖黨的一部分的『心的變化』的一本最好的作品。以前在英美出版的許多講俄國恐怖黨的事的，都不是眞實的紀載。惟這部書才是眞切的敘述，馬沙里克(Masaryk)說：『當我讀這書時，我覺得我是同一個新式樣的恐怖黨相識了，相識的是一個眞實的恐怖黨，而不是一個想像出來的』(二)所以無論那個研究俄國革命運動的人都必須要讀這部書。

(註一) Vergerova 的灰色馬英譯本序。

(註二) 見馬沙克里『俄國的精神』(The spirit of Russia)第四四五頁

這讀中的英雄是佐治，(George) 他是一個恐怖黨的執行委員，同了其他四個同伴，到N地方去暗殺一個總督。這日記便是佐治自記其暗殺事件的經過與他自已的感覺的。這次的暗殺，共試了三次；第一次是完全失敗的，第二次炸彈雖爆發，且殺傷了十個人，但總督卻沒有受害。這次的暗殺執行者費狄爾則自殺以避追捕。到了第三次，這暗殺才告成功。

佐治不惟是一個實行的革命者，而且是思想上的革命者。他是一個極端反動者。他不信仰宗敎，

不信仰上帝及一切超自然的神，不信仰人間的一切法律與道德，甚且連他自己所從事的事業也不信仰，連他們黨中的標語『土地與自由』的一句話也不信仰。佐治以為信仰上帝的人是快樂，信仰社會主義的人是快樂的。但是他是沒有宗教的熱忱的，而所謂共產社會每人十五畝土地的分配，在他看來，又是極無謂的。十五畝地便能使人人快樂麼？他是一隻無舵的舟，在生命的海上飄泊着的。生命如果是『如綠草似的生活着』，也不發疑問也不有知覺，也不有思想，是多少的好呢！思想便是困擾之源。『祇要生活着，如綠草似的生活着』便是了，他如尼采式的僅僅任性而動，本能叫他怎麼做，他便怎麼做了。他同愛爾娜住了一起，但他還戀着依梨娜。他抱了愛爾娜坐在膝上，而心裏卻想着依梨娜對佐治說道，『接吻罷，不要思想了。』這便是佐治所要生活着的生活了。

但佐治究竟不能不思想，不發問。一切的疑問如後浪趕前浪似的陸續在他胸中洶湧着。

『人為什麼要去殺人呢？為什麼謀害的事在某種情形是正當的，在別種情形，又是不正當的？人家自然有理由說出來，但是我卻不知道人為什麼不該殺人；我也不明白為什麼用這個或那個名義殺人是正當的，而用其他的名義卻是不對的……』

在佐治看來，殺人也算不了什麼。打獵時殺了一隻兔子，歸來時便忘了。殺人與殺兔子又有什麼分別呢？

他的憎厭與懷疑到了極點，便領受了尼采的超人主義，『我是孤獨的。如果沒有什麼人保護我，我便是我自己的保護者。如果我沒有上帝，我便是我自己的上帝。』他如此的在人間孤矯地遊行着，便成了一個冷酷而忽視一切的人了。

一切事情，在他看來，都是可笑而無謂的。生命，他覺得是可厭的。他說道。『一切都是虛無，都是謊話呀！』于是最後手槍便同他在一起了。

他的殺人，不是爲了主義，也不是爲了愛，僅僅是不願意生活着和平的生活，而欲以流血爲娛悅的。殺X總督，與殺Y總督是一樣的，殺依梨娜的丈夫也是一樣的。打獵殺了一隻白兔子，不是僅僅的爲了自己的娛悅麼？

這完全是生的厭倦與生的懷疑的歸宿。不惟佐治的思想，是如此，便是近代的人也至少有一部分是充滿了這懷疑與厭倦，帶了佐治式的冷酷與忽視一切的色彩的。所以這實是近代的問題，不獨是佐治的——一個恐怖黨的——心理的分析而已。

在這個地方灰色馬便有了普遍的價值了，便與沙甯同樣的有研究的必要了。

「灰色馬中所敘的英雄，與 Stepniak 在九十年代所描寫的是完全不同的。九十年代的革命家是堅定的，理性的，是以異常的忠實赴他的理想之召，爲了人民與自由而戰的。路卜洵所寫的革命家則完全

與之不同。 Stepniak 之書，雖路卜洵此書之出版，不過二十年，而思想則已如此懸殊。 由 Stepniak 書中的阿特里與佐治與路卜洵之佐治的性格與思想裏，我們可以看出九十年代之革命運動與離此十數年後之革命運動，其表面的目的雖同，而其骨子裏的精神則已全異。 灰色馬中之佐治已不復應爲社會主義，爲農民而戰的呼聲，且不復有忠實之信仰心了。

不過有一層我們是應該注意的：佐治的情緒與思想，祇可以代表那時代一部分的重要的革命精神的變遷。 當時帶有佐治的性格的革命家自然是不少，然而有異常的忠實之心的却也未嘗沒有。 且看與佐治同事的幾個人：『亨里契宣言革命是我們的義務。 費杜爾之所以加入運動是因爲他的妻被人謀害了。 愛爾娜說她是因爲羞於生活之故。 佛尼埃呢……』 他是一個托爾斯泰的黨人，他之所以出來是爲了上帝，爲了愛，爲了爲人類的愛的。 這是如何複雜而不同的動機呀——雖然他們都爲了同一的目的向前做去。 所以灰色馬在表現俄國革命的精神的地方，祇可算是一部分重要的恐怖黨的敍述。

就藝術方面講，這書的成就也是很可驚駭的。 路卜洵的文字句法短勁而美麗，敍述活潑而深入，帶有很強的感動力與吸引力。 Olgin 說：『路卜洵是一個天才的作家。……他的著作除了他們的內容以外，都具有文學上的價值』 在灰色馬中，有許多地方，我們是很受他的美麗的文字所感動的。

『便是鳥也不歌唱了。 祗有溪流的低吟之聲。 我凝視水的漣波。 日光照在淙淙流去的水面；我

靜聽那水聲。』

『露水凝結在綠葉上。 我的肩頭偶觸了一條樹枝——閃耀的露點便如陣雨似的落了下來。』

像這詩的描寫，無論什麼人讀了都要為之怡悅的。

這書出版的年日是一千九百零九年。 當初登在 Struve 辦的『俄羅斯思想』(Russaka ja Mysl) 雜誌一九〇九年的正月號上。 立刻便引起讀衆的注意；批評的言論紛然充滿於各報中。

這書的作者，自署名為路卜洵 (V. Ropsiu) 是一個從未有人知道的作家。 大家也都猜不出他是什麼人。 到了他母較薩文加娃 (S. A. Sowjinkova) 做了一篇一個母親的回憶登在 Byloe 雜誌——一個專注意革命運動史的雜誌——上，這個作者的眞姓名與生平才有人知道。 原來路卜洵是他的假名，他的眞名字是蒲里士，薩文加夫。 (Boris Savinkov) 生於一八八〇年。當一八九七年時，他與他的哥哥一同到彼得格拉大學讀書。 他的父親是波蘭的法官，他們兄弟二人因為參預 Khazan Squar 的羣衆運動，被捕入獄。 因此使全家都陷入不幸的境地。 他父親因此而死。 他哥哥則被流於西伯利亞，竟在那里自殺了。 他則越獄而逃。 自此以後，他遂從事於革命的生活，為恐怖黨的執行委員之一。 彼利夫 (Pleve) 和修格史 (Sergins) 公爵的暗殺案都是他做首領去執行的。 一九〇六年，他被警探捕獲；判決死刑。 在這判定期執行的前幾天，又被他設計逃走了。 自此留居國外，仍為社會革命

黨的黨員。一直到了一九一七年克倫斯基政府成立，他才回國，被任爲陸軍大臣。

他是詩人烏史潘斯基（Uspansky）的女壻。除了灰色馬以外，還做了許多作品。最著名的是一九一二年出版的莫須有的故事（The Tale of what Was Nat）敍述一九〇五年墨司科的大擾亂極爲活潑，是一部敍寫羣衆運動最好的著作，與灰色馬有同樣的價值。

他也寫了許多短篇小說，又是一個著名的新聞記者。他從西歐戰線寄來的戰事通訊，登在當時報紙上的充滿着細膩的敍寫與可感動的色彩，尤爲許多讀者所讚賞。

但在他許多作品中，灰色馬究竟是最重要的。因爲在這部書中，路卜洵的藝行與他的對於人生的態度都已完全顯露出來了。

我的這部書的譯文，是根據 Z. Vengerova 的英譯本重譯出來的。據我是知道的，這部書在英國或美國，尙沒有第二種的譯本。

我所以譯這部書的原因有二：第一是我自己讀這書時，極受他大膽直率的思想與美麗眞切的藝術所感動，便起了要把他介紹過來的心。第二是我覺察得佐治式的青年在現在過渡時代的中國漸漸的多了起來。雖然他們不是實際的反動者，革命者，然而在思想方面他們確是帶有極濃厚的佐治的虛無思想的——懷疑，不安而且漠視一切。這部書的介紹，也許對於這一類人與許多要了解他們的人，至

少有可以參考的地方。（選小說月報）

少年維特之煩惱序引

郭沫若

近世意大利哲學家克羅采氏（Benedetto Croce）批評歌德此書，以爲是首「素樸的詩」（Naive Pichtung）我對於歌德此書也有這個同樣的觀念。此書幾乎全是一些抒情的書簡所集成，敍事的分子極少，所以我們與其說是小說，寧說是詩，寧說是一部散文集。

詩與散文的區別，拘于因襲之見者流，每每以爲「無韻者爲文，有韻者爲詩」，而所謂韻又幾幾乎限于脚韻。這種皮相之見，不識何以竟能深入人心而牢不可拔。最近國人論詩，猶有兢兢于有韻無韻之爭而詆散文詩之名爲悖理者，眞可算是出人意表之外。不知詩之本質，決不在乎脚韵之有無。有韻者可以爲詩，而有韻者不必盡是詩，告示符咒，本是有韻，然吾人不能說他是詩。詩可以有韻，而詩不必定有韻，讀無韻之抒情小品，吾人每每稱其詩意葱蘢。由此可以知道詩之生命別有所在。古人稱散文其質而採取詩形者爲韻文，然則稱詩其質而採取散文之形者爲散文詩，此正爲合理而易明的名目。韻文——Prose in Poem，散文詩——Poem in Prose。韻文如男優之坤角。散文詩如女優之男角。衣裳雖可混淆，而本質終竟不能變易。——好了，不再多走岔路了。有人始終不明散文詩的定義的，我就請他讀這部少年維特之煩惱罷！

這部少年維特之煩惱我存心移譯已經四五年了。去年七月寄寓上海時，更經友人勸囑，始決計移譯。起初原擬在暑假期中三閱月內譯成，後以避暑惠山大遭蚊厄而成瘧疾，高熱相繼，時返時復，金雞蠟霜倒服用了多少瓶，而譯事終不能前進。九月中旬，折返日本，晝爲校課所追，僅以夜間偷暇趕譯，草率之處，我知道是在所不免，然能終敢有舉以紹介於我親愛的讀者之自信。我知道讀此譯書之友人，當不至于大失所望。

我譯此書，於歌德思想有種種共鳴之點。此書主人公維特之性格，便是「狂飆突進時代」(Storm und Drang) 少年歌德自身之性格，維特之思想，便是少年歌德自身之思想。歌德是個偉大的主觀詩人，他所有的著作，多是他自身的經驗和實感的集成。我在此書中，所有共鳴的種種思想：

第一，是他的主情主義；他說，「人總是人，不怕就有些微點子的理智，到了熱情橫溢，衝破人性底界限時，沒有甚麼價值或至全無價值可言。」這種事實，我們每每會經經歷過來，我們可以說是是一種無需乎證明的公理。侯爵重視維特的理智與材能而忽視其心情時，他說「我這心情纔是我唯一的至寶，只有他纔是一切底源泉，一切力量的，一切福祜底，一切災難底。」他說，他智所能知的，甚麼人都可以知道，只有他的心纔是他自己所獨有。他對于宇宙萬彙，不是用理智去分析，去宰割，他是用他的心情去綜合，去創造。他的心情在他身之周圍隨處可以創造一個樂園；他在微蟲細草中，隨時可以看出「全能者底存在」，

「兼愛無私者底徬徨。」沒有愛情的世界，便是沒有光亮的神燈。 他的心情便是這神燈中的光亮，在白壁上立地可以生出種種畫圖，在死滅中立地可以生出有情的宇宙。

第二，便是他的汎神思想：汎神便是無神。 一切的自然只是神底表現，我也只是神底表現，我即是神，一切自然都是我的表現。 人到無我的時候，與神合體，超絕時空，而等衆生死。 人到一有我見的時候，只見宇宙萬彙和自我之外相，變滅無常而生生死存亡之悲感。 萬物必生必死，生不能自持，死亦不見自阻，所以只見得「天與地與在他們周圍生動着的力，除是一個永遠貪婪永遠反芻的怪物而外，不見有別的。」此力即是創生萬彙的本源，即是宇宙意志，即是物之自身(Ding an Sick)能與此力冥合時，則只見其生而不見其死，只見其常而不見其變。 體之周濟，隨處都是樂園，隨時都是天國，永恆之樂，溢滿靈臺。「在「無限」之前，在永恆擁抱之中，我與你永在。」 人之究竟唯求此永恆之樂耳。 欲求此永恆之樂，則先在忘我。 忘我之方，歌德不求之于靜而求之於動。 以獅子搏兔之力，以全身全靈以謀刹那之充實，自我之擴張。 以全部的精神以傾倒於一切！ 維特自從與夏綠蒂姑娘相識後，他說，「自從那時起，日月星辰儘管靜悄悄地走他們的道兒，我也不知道晝，也不知道夜，全盤的世界在我周圍消去了。」 如此以全部的精神愛人！ 以全部的精神陶醉！ 以全部的精神煩惱！ 以全部的精神哀毀！ 一切徹底！ 一切究竟！所以他對于瘋狂患者也表極端的同情，對于自殺底行爲，也絕不認爲罪過而加以讚美。 完成自我的自

殺，正是至高道德——這決不是中庸微溫者流所能驗體的道理。

第三，是他對於自然的讚美：他認識自然是爲一神之所表現，自然便是神體之莊嚴相，所以他對于自然絕不否定。他肯定自然，他以自然爲慈母，以自然爲友朋，以自然爲愛人，以自然爲師傅，他說：「我今後只皈依自然。只有自然是無窮地豐富，只有自然能造就偉大的藝術家。……一切的規矩準繩足以破壞自然底實感和其眞實的表現！」他親愛自然，崇拜自然，自然與之以無窮的愛撫，無窮的安慰，無窮的啓迪，無窮的滋養，所以他反抗技巧，反抗既成道德，反抗階級制度，反抗既成宗教，反抗浮薄的學識，以書籍爲糟粕，以文字爲死骸，更幾幾乎以藝術爲多事；他說，「我忘機于幽居底情趣之中，我的藝術已無所致其用了。」他說，「甚麼是詩？是畫？是牧歌？我們得享自然現象的時候，定要去矯揉造作麼？」不錯，人到忘機于自然的時候，硬有時候連詩歌美術也還覺其多事，更何有於學問，道德，宗教，階級呢！

第四，是他對于原始生活的景仰：原始人的生活，最單純，最樸質，最與自然親暱。崇拜自然，讚美自然的人，自然不能不景仰到原始生活去了。所以他于詩歌，則喜悅荷默和莪相；在井泉之旁，覺得古代之精靈浮動，岩穴幽棲，毛織衣，棘帶，是他靈魂所渴慕着的慰安；他對于農民生活亦極表同情：「自栽白菜，菜成拔以爲蔬，食時不僅賞其佳味，更將一切種之植之時的佳日良晨，灌之漑之，從而樂其生長之進行時的美夕，于一瞬間之內復同時而領略之，」他說這種人的單純無礙的喜悅，他的心能夠感覺得眞是件快樂心

事。要這種纔有極眞實的至誠，極虔敬的努力，極熱烈的慈愛，極能以全部精神灌注于一切，極是刹那主義，全我生活的楷模！

第五是他對于小兒的尊崇。美國現代兒童心理學家和邇氏(Hall)以爲「兒童時期人類之天國，成人生活是從此而墮落者」此種言論，近今爲保護兒童運動底先驅。兒童之可尊崇，在古昔數千年前之東西哲人已先後倡導。老子教人「專氣致弱如嬰兒」孟子說「大人者不失其赤子之心。」猶太的預言者以賽亞說是預言者底黃金時代實現時，「狼要餘羊兒同居，豹要山羊兒同臥，小犢要與稚獅肥畜同遊一個小孩兒要牽引他們」(舊約以賽書第十一章)耶穌說「小孩子是天國中最大者。」小兒如何有可以尊崇之處？我們請隨便尋一個對像來觀察罷，你看他終日之間無時無刻不是在傾倒全我以從事於創造表現享樂小兒的行徑正是天才生活底縮型，正是全我生活的楷範！然我們成人對于小兒，時無古今，地無東西，却同一地加以虐待，束縛，鞭笞，叱咤，不許有意志的自由，視之奴隸囚徒。我們且聽歌德替小兒們道不平罷！「小孩子們是我們的模範，我們應得以他們爲師而我現在纔把他們當着下人看待。不許他們有意志！……這種特權定在那里？」

「少年維特之煩惱出版了！」

「藝壇的明星出現了！」

少年維特之煩惱在一千七百七十四年出版，一般之青年大起共鳴，追慕維特之遺風而效學裝束。青衣黃褲的「維特熱」(Werthersfieber) 流行於一時，苦於性的煩惱的青年讀此書而實行自殺有人，自殺之後在衣囊襟袋中每每有挾此小書以殉者外馬公國 (Wimar) 的一個宮女也因失戀之故溺于依爾牟河中，胸中正懷藏着這本少年維特之煩腦！種種傳說喧動一時，佛朗克府 (Frankfurtam Main) 二十四歲的青年作家，一躍而成爲一切批評讚仰，領羨之的。

歌德之聲譽日隆，一時知名之士，如宗教家之拉瓦特爾 (I. C. Lavater)，教育家之白舍陶 (J. B. Basedow) 乃至當時德意志詩壇之明星克羅普徐妥克 (Klopstock)，均先後趨來，瞻仰此藝壇新星之光耀，扛舉德意志文藝勃興之職命於兩肩之青年歌德，如朝日之初昇，光熊熊而氣沸沸，高舉決勝之歌，以趨循其天定之軌轍。歌德以前無文藝之德意志，隨之一躍而成爲歐羅巴十八世紀之寵兒。蓋世雄才拿破崙一世遠征埃及時，亦手此少年維特之煩惱一書以起臥於金字塔與「司芬克司」間古代文明之廢墟，外馬公國夫人佛里德里克大王，(Frederick du gross) 之妹安娜亞瑪利亞 (Anna Amelia) 亦遣其子克爾 (August Karl) 親來訪歌德，歌德不久（一七七五年）遂成爲外馬宮廷貴客，而外馬遂成爲德意志文壇之中心地點。

——一個 intermesso——

時——一千七百七十四年夏。

地——萊茵河畔都益司堡(Duisburg)某旅館之食堂。

中年紳士數人挾一青文士圍棹暢談開放文藝與思索之寄葩。

中年紳士之一人(突向青年發向)足下你便是歌德君麼?

青年(頷首)……

紳士　你就是做那名揚四海的小說，少年維特之煩惱，一書的嗎?

青年　我是。

紳士　那嗎，我覺得我有表示我對於那本有害無益的著作的恐怖之義務。

我禱告上帝變換你那偏頗的邪心!　因爲有罪的人會遭橫禍呀。

(一種不快的沈默，人人屏息凝氣。)

青年(和婉地)從你閣下底立脚點看來，你不能不如此批評我，我是了解你的，我敬受你誠懇的叱責，我求

你在你的祈禱中別要忘記了我的名字罷。

(座中嬉笑復起各從暴風雨之像感解放——幕)

* * * *

青年文士不消說便是歌德，耿直的中年紳士是牧師霍生康普(Rector Hasen Kampf)就中有拉瓦特爾與白舍陶在座。 有甚愛必有甚憎，維特一方面大受人士歡迎，一方面卻又爲多少道德憂世之家所反對，霍生康普正此中之一；同時有著述兼出版家之尼可來氏 (Christoph Friedrich Nicolai) 更著一「少年維特之喜悅」(Die Freuden des Junjen Werthers) 以對抗，敍述維特不曾自殺終受婚成禮。如我國有水滸傳，必有蕩寇志，有西廂記，必有續西廂，有石頭記，必有後紅樓夢續紅樓鬼紅樓……可憐的是公利主義的無聊作家之淺薄喲！ 狗尾續貂，究竟無補於世！ 文藝是對於既成道德既成社會的一種革命的宣言，保持舊道德的因襲觀念以批評文藝，譬之乎持冰以入火，可憐持冰的人太多，而天才之火每每容易被人澆熄！ 啊！「天才的潮流何故如此罕出，如此罕以達到高潮，使你們瞠目而驚的靈魂們震撼喲！……居在潮流兩岸的沈靜夫子們在提防流水汎濫，淹沒了他們的亭園花塢菜畦，知道築堤以抵禦呢！」—

關於歌德底生涯，在此本想有所敍述，但是歌德八十三年間光輝燦爛之一生，絕不是短簡的序文內所能詳盡——歌德生於一七四九年八月二十八日，死於一八三二年三月二十二日。 我在此處，只能把此書底本事略略敍出以供讀者參考。

歌德以一七七一年卒業於市堡大學 (Strassburg) 法科之後翌年五月，遊於威刺勒 (Wetzlar am Lahn) 此地有德意志帝國法院，當時少年的佛郎克府律師在本地創業出庭以前照例當來此視習。

威刺勅帝國判官亨利布胡 (Deutsche Ordens Amtmann Heinrich Adam Buff) 有女名夏綠蒂 (Charlotte) 時年僅十九歲(一說十五歲)母親死去卽代母撫育十人之弟妹而經營家政。 綠蒂金髮碧眼，康健玲瓏。 六月九日夜赴離市二里福培好仁 (Volperthansen) 舞蹈會之途中，歌德與女友同車偶來訪尋綠蒂，自此以後，兩人十分相慕。 然綠蒂已字人，其未嫁夫克司妥納 (Johann Christian Kestner) 乃翰諾威爾公使館之記室，同時與歌德之交誼甚篤。

歌德爲此無望之相思所苦，屢萌自殺的念頭。 一七七二年九月十一日留書綠蒂，毅主離去威刺勅而回佛朗克府。 九月十日克司妥納日記中有下面一段事：

「十日 此日歌德博士於余同食於園中。 入夜，往「德意志館」(Dentsche Hans——綠蒂之家) 彼與綠蒂與余談及來世事。 綠蒂問他已死的人能回來麼? 三人相約誰先死者先報生者以死後之消息。 歌德覺無精彩，怕是想到他明日要走的緣故。」

歌德回佛朗克府之後，不久便聞以魯塞冷之自殺。

以魯塞冷 (Carl Wilhilm Jerusalem) 以一七四七年三月二十一日生於屋爾分別提 (Wolfenbutte) 在萊卜其 (Lerbzig) 大學會與歌德同學。 一七七一年爲彭淑危克 (Brunswick) 公使館之書記，得憂鬱之症 (Melacholie) 對於耶蘇敎懷疑，與其友人公使霍爾德氏 (Herdt) 之妻生戀愛而失望，託辭旅

行，借克司妥納之手鎗以一七七二年十月三十日之夜自殺。　死時着青色燕尾服，黃色肩褂，黃色腿褲，長靴，靴配棕色。

*　*　*　*

以魯塞冷一死，少年維特之煩惱於以誕生。　歌德初有作成戲曲之計畫，繼以四禮拜之時日成此小說，以一七七四年三月初旬脫稿，脫稿立卽付印而風行一世。

維特出版了。「維特熱」之流行日見猖獗了。「生的悶脫」的怨男怨女，以手鎗自殺相隨繼。　就中文人克來司德 (Herr Von Kleist) 與其友人妻之情死，尤爲世所周知。　一七七八年以後少年維特之煩惱卷頭，歌德有弁首一詩刻在上面了。

綠蒂與維特

「青年男子誰個不善鍾情？
妙齡女人誰個不善懷春？
這是我們人性中之至聖至神；
呵，怎麼從此中有慘痛飛迸？

可愛的讀者喲，你哭他，你愛他，
請從非毀之前救起他的名聞；
你看呀，他出穴的精魂正在向你目語：
請做個堂堂男子喲，不要步我後塵。」

（選少年維特之煩惱）

中華民國十二年十一月出版
定價大洋壹元

新文藝評論

版權所有

編著者　佷工
發行者　民智書局
印刷者　民智印刷所

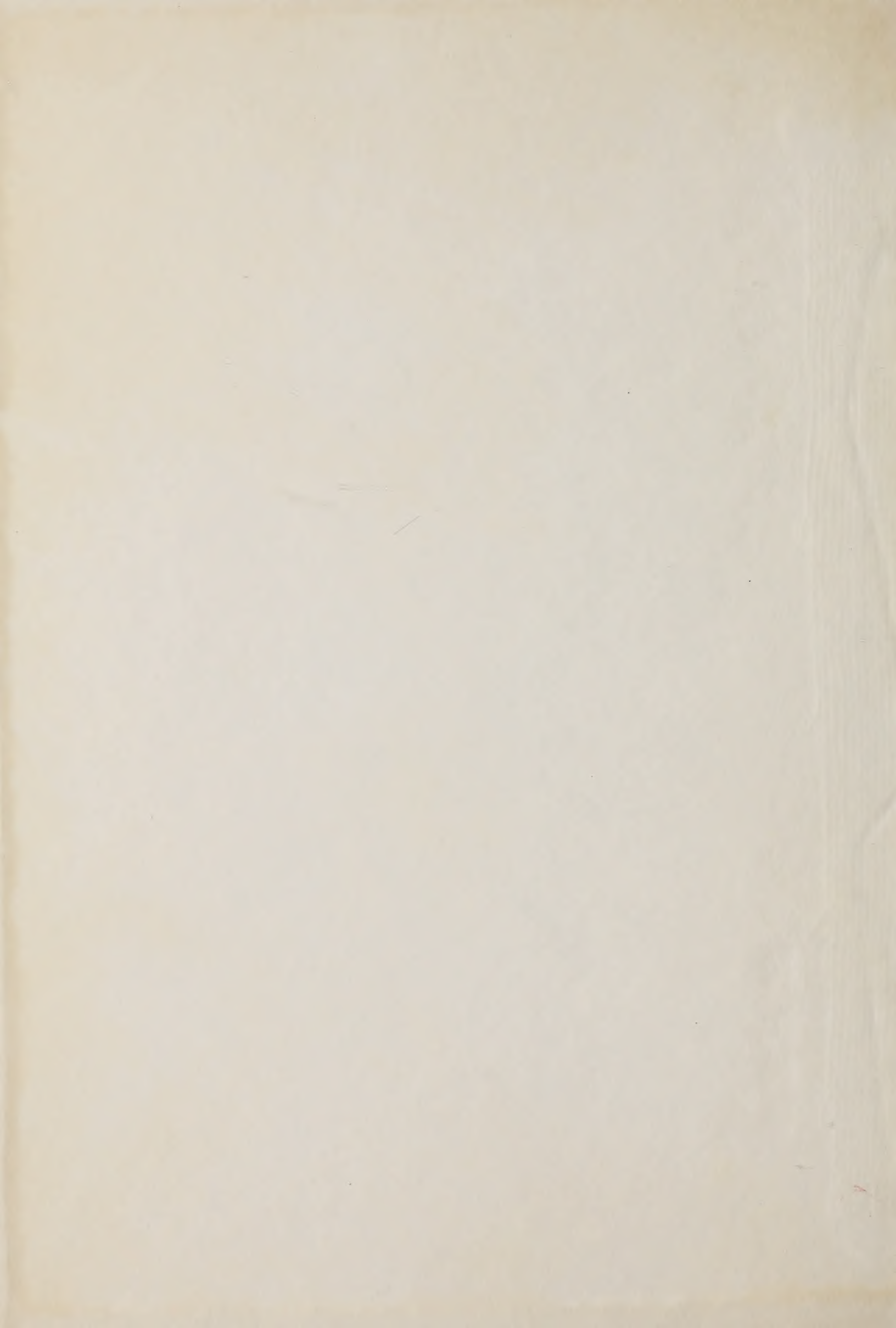
分售處
各省各大書店

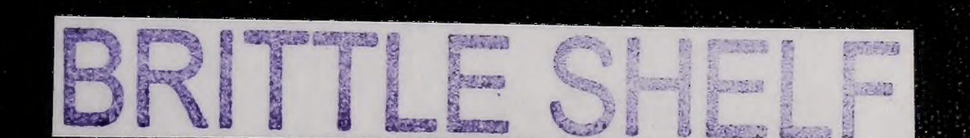
總發行所上海棋盤街九十至九十一號民智書局










BRITTLE SHELF